universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

CORAM PUBLICO

Zur strategischen Inszenierung öffentlicher Räume

Verfasserin

Xenia Kopf

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin:	Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Vorwort

Die Idee zur vorliegenden Arbeit hat sich kontinuierlich im Laufe meiner Beschäftigung mit Theater und Performance sowie Kulturforschung und Kulturpolitik herauskristallisiert. Sie entspringt gleichermaßen einer Faszination für das Theatrale und Performative unserer Kultur wie auch einer engen Verbundenheit mit der Stadt und ihren Bewohner_innen. Das Thema ‚Öffentlicher Raum' ist eine Schnittstelle beider Dimensionen.

Meine Arbeit beim außeruniversitären Forschungsinstitut *österreichische kulturdokumentation. internationales archiv für kulturanalysen* hat mit die Gelegenheit gegeben, mich eingehend mit den verschiedensten Facetten von angewandter Kulturforschung zu befassen. Unsere Studie *Räume kreativer Nutzungen. Potenziale für Wien* war dabei ein zentraler Anstoß für die vorliegende Arbeit. An dieser Stelle möchte ich daher meinen langjährigen Kolleginnen Veronika Ratzenböck und Anja Lungstraß für die gute Zusammenarbeit danken. Ebenso wichtig für die Entwicklung dieser Arbeit war auch die Mitarbeit bei der IG Freie Theaterarbeit und deren *gift – zeitschrift für freies theater*. Herzlichen Dank daher auch an Carolin Vikoler, Sabine Kock, Barbara Stüwe-Eßl und Andrea Wälzl.

Asli Kislal von daskunst danke ich für ihren zusätzlichen Input und allen Teilnehmer_innen des Projektes *Domestic Extremist* für ihr Engagement. Ohne die großzügige Überlassung von vielen Stunden Filmmaterial durch das Team der Golden Girls Filmproduction – Arash T. Riahi, Arman T. Riahi und Daniel Pazderka – wäre die Analyse des Fallbeispiels nicht gelungen, auch ihnen vielen Dank dafür. Ebenso an Polly Rola (Pollygraphy) für die Überlassung zahlreicher Fotos. Meiner Schwester Katharina Kopf (INSEAD, Fontainebleau) sowie Johannes Marent (Universität Wien) möchte ich herzlich für das Lektorat und für ihre wertvollen inhaltlichen Hinweise danken, Brigitte Marschall für die unkomplizierte und kollegiale Unterstützung in ihrer Funktion als Betreuerin der Arbeit. Vielen lieben Dank nicht zuletzt auch an Johanna Kopf, Nikolaus Kopf und Aglaja Kopf (IST Austria) für ihre vorbehaltlose familiäre Unterstützung.

Schlussendlich noch ein Hinweis an die Leser_innen dieser Arbeit: Ich möchte mich einer geschlechtergerechten Sprache bedienen. Aus diesem Grund verwende ich statt des generischen Maskulinums den Gender Gap, einen Unterstrich, der zwischen die männliche und die weibliche Endung der Wörter gesetzt wird. Damit werden weibliche und männliche sowie jene biologischen und sozialen Geschlechtsidentitäten, die sich nicht in eine dieser beiden Kategorien einordnen lassen (wollen), gleichwertig repräsentiert. In der Hoffnung, dass dies dem Lesevergnügen keinen Abbruch tut, wünsche ich eine spannende Lektüre!

Für Thomas

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 1

I. Zum Begriff des Öffentlichen Raums im theaterwissenschaftlichen Kontext 5

I.1 Der Raum als Kategorie der Theaterwissenschaft 5

Raum als grundlegendes Merkmal von Theater 5

Zur Behandlung des Raums in der Geschichte der Theaterwissenschaft 7

Theatrale Räume 10

I.2 Öffentlichkeit als Kategorie in der Theaterwissenschaft 12

Ein ursprünglich soziologischer Begriff 12

Öffentlichkeit als Merkmal von Theater 13

Öffentliche Funktionen von Theater 16

I.3 Konzepte des Öffentlichen Raums in den Kultur- und Geisteswissenschaften 22

Philosophie 23

Urbanistik 24

Das Konzept des Öffentlichen Raums der vorliegenden Arbeit 25

I.4 Der Öffentliche Raum par excellence: die Stadt 29

Urbane Wandlungsprozesse 30

Inszenierungen des Stadtraums 31

II. Inszenierte Ereignisse im Kontext öffentlicher Räume 35

II.1 Einordnung zentraler Begriffe 35

Theatralität 35

Inszenierung 38

Performativität 39

Performance 41

Rahmen 43

II.2 Praxen und Strategien der Inszenierung öffentlicher Räume 43

Künstlerische Inszenierungen 44

Inszenierung von Opposition: Protest und Demonstration 51

Inszenierung von Herrschaft: Macht, Repräsentation und ‚Events' 70

III. Heldenplatz, 26. Oktober 2014: ein vielschichtiges Fallbeispiel 85

III.1 Der Kontext: Anlass und Ort 85

Der österreichische Nationalfeiertag am 26. Oktober 85

Der Heldenplatz 87

III.2 Analyse der Inszenierungen 93

Rahmenbedingungen, theoretisch-methodische Einbettung und Erkenntnisinteresse 93

Heldenplatz, 26. Oktober 2014 96

Räumlichkeit: die Wahrnehmungsanordnung 98

„Ich gelobe, mein Vaterland, ...“: ein Ritual und seine Inszenierung 99

„Ich gelobe, mein verkatertes Land ...“: Transformation und Appropriation 107

Weitere Episoden im Überblick 114

III.3 Zwischenbilanz: Der Heldenplatz als öffentlicher Raum 120

IV. Conclusio: Inszenierungsstrategien und öffentliche Räume 123

VI.1 Vom Ort zum Raum zum öffentlichen Raum 123

VI.2 Inszenierungsstrategien und -praxen 124

Elemente der Inszenierung von Herrschaft 125

Elemente der Inszenierung von Opposition 126

Elemente künstlerischer Inszenierung 127

Grenzen des Modells 128

VI.4 Topologie 128

VI.5 Ausblick 129

Quellenverzeichnis 132

Anhang 143

Zusammenfassung (dt) 158

Abstract (en) 159

Curriculum Vitae 160

Einleitung

Wien ist eine Stadt im Wandel: Seit vielen Jahren wächst ihre Bevölkerung kontinuierlich[1] und wird dies auch in den kommenden Jahrzehnten in erheblichem Ausmaß tun[2]. Um den zukünftigen Bedürfnissen einer wachsenden Stadt gerecht zu werden, muss Raum geschaffen werden, vorrangig zum Zweck des Wohnens, aber auch für alle anderen Bereiche des städtischen Lebens (z. B. Bildung, Kultur, Soziales, Arbeit und Produktion). Seit Jahren findet daher eine ununterbrochene Bautätigkeit statt, ganze Stadtteile entstehen neu,[3] während notgedrungen andere verschwinden.[4] So genannte ‚innerstädtische Entwicklungsgebiete' sind heiß begehrte Flächen für die angestrebte innerstädtische Nachverdichtung; jedes Objekt, dessen ehemalige Nutzung ausgelaufen ist oder bald auslaufen wird, weckt Begehrlichkeiten. Auch die Zentren der Mobilität verändern sich grundlegend: alle größeren Wiener Bahnhöfe wurden in den vergangenen Jahren um- oder neu gebaut.[5] Damit verändern sich die Form, die Elemente und die Nutzungsmöglichkeiten des Stadtraums nachhaltig. Diese Entwicklung hat zur Folge, dass das Thema Raum in Wien verstärkt in das Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit rückt.[6] Ein Begriff erlebt in diesen Entwicklungen eine besondere Konjunktur: jener des *Öffentlichen Raums.*[7]

---

[1] Stadt Wien (MA 23 – Wirtschaft, Arbeit und Statistik): Bevölkerungsstand http://www.wien.gv.at/statistik/bevoelkerung/bevoelkerungsstand/ (Zugriff: 5.2.2014)

[2] Stadt Wien (MA 23 – Wirtschaft, Arbeit und Statistik): Bevölkerungsprognose http://www.wien.gv.at/statistik/bevoelkerung/prognose/ (Zugriff: 5.2.2014)

[3] Um nur einige zu nennen: Seestadt Aspern, Eurogate, Nordbahnhof-Gelände, Sonnwendviertel, Viertel Zwei.

[4] Darunter vor allem ehemalige Verkehrsanlagen wie z. B. das Flugfeld Aspern, die Aspanggründe, der Nordbahnhof, der Nordwestbahnhof und Frachtenbahnhof Südbahnhof.

[5] Westbahnhof, Hauptbahnhof (ehemaliger Süd- und Ostbahnhof), Bahnhof Wien Mitte; die Zukunft des Franz-Joseph-Bahnhofs (ebenso wie die des gesamten alten WU-Geländes im 9. Bezirk) ist zur Zeit noch ungewiss; überlegt wurden u. a. Umbau und Auflassung.

[6] Vgl. z. B. das Magazin *wien2025*, eine Webplattform, auf der Veranstaltungen und Dokumente rund um den Prozess zur Erstellung des neuen Stadtentwicklungsplans STEP 2025 veröffentlicht und dokumentiert wird: https://wien2025.wien.gv.at/site/ (Zugriff: 23.01.2015). Auch im Bereich der Wissenschaft findet sich ein prominentes Beispiel, die Ausschreibung *Public Spaces in Transition* des Wiener Wissenschafts-, Forschungs- und Technologiefonds im Programm Geistes-, Sozial und Kulturwissenschaften: http://www.wwtf.at/programmes/ssh/#c2505h (Zugriff: 23.01.2015)

[7] Mit großem ‚Ö' geschrieben, um den idealtypischen Charakter des Begriffs zu verdeutlichen und eine Unterscheidung zu den öffentlichen Räumen (im Plural) als tatsächliche Manifestationen zu ermöglichen.

Dieser Begriff ist höchst facettenreich: zum einen lässt er sich juristisch bzw. verwaltungsrechtlich deuten. In diesem Fall bezeichnet er öffentlichen Besitz, d.h. konkrete Objekte und Flächen im Eigentum öffentlicher Körperschaften, und damit im Eigentum der Bürger_innen. Wobei Eigentumsverhältnisse und die damit verbundenen Nutzungsrechte (potenzielle) Nutzungen und (potenzielle) Nutzer_innen definieren, während andere ausgeschlossen werden. Mit dem Werkzeug der Stadt- bzw. Raumplanung versuchen Politik und Verwaltung, Einfluss auf diese Nutzungszuschreibungen zu nehmen.[8] Diese Rahmenbedingungen weisen Orten – explizit oder implizit – *öffentlichen* oder *privaten* Charakter zu. Diese Kategorisierungen schaffen ein System von Öffnungen und Schließungen, von Möglichkeiten und Beschränkungen im Stadtraum.

Zum anderen lässt er sich kulturhistorisch deuten. In diesem Fall steht der Öffentliche Raum für jene Arenen, die gesellschaftliche Kommunikation, Diskurs und Aushandlungsprozesse ermöglichen – kurz, für jenen Raum, in dem sich Gesellschaft politisch verwirklicht. Dieser Raum ist in erster Linie kein konkreter, sondern ein metaphorischer. In der Verschmelzung dieser beiden Konnotationen wird aus dem Öffentlichen Raum nun ein idealisiertes Konzept.

Im Zuge der sozialen, ökonomischen und politischen Entwicklungen des 21. Jh.s scheint jedoch der Begriff des Öffentlichen, und damit des Öffentlichen Raums, in Gefahr zu geraten. In zahlreichen kulturtheoretischen Diskursen findet sich eine ähnliche Argumentationslinie wieder,[9] die sich – stark verkürzt – wie folgt zusammenfassen lässt: Mit dem Siegeszug der

---

[8] Vgl. für Wien: Magistratsabteilung 18, Stadtentwicklung und Stadtplanung: *STEP 2025. Stadtentwicklungsplan Wien*, Wien (o.V.) 2014. Abrufbar unter: https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/strategien/step/step2025/ (Zugriff: 23.01.2015) – Magistratsabteilung 18, Referat für Öffentlichkeitsarbeit und Wissensmanagement und Referat Landschaft und öffentlicher Raum (Hg.): Fachkonzept Grün- und Freiraum [Entwurf], Wien (o.V.), 2014. Abrufbar unter: https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/strategien/step/step2025/fachkonzepte/gruen-freiraum/index.html (Zugriff: 23.01.2015) – Magistratsabteilung 19, Architektur und Stadtgestaltung (Hg.): *Freiraum Stadtraum Wien: Vorsorge Gestaltung Management. Das Wiener Leitbild für den öffentlichen Raum,* Wien (o.V.), 2009. Abrufbar unter: http://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/strategien/freiraum-stadtraum-wien.html (Zugriff: 23.012.2015)

[9] vgl. u.a.: Feldtkeller, Andreas: *Die zweckentfremdete Stadt. Wider die Zerstörung des öffentlichen Raums,* Frankfurt a. Main (u.a.): Campus 1995 – Selle, Klaus (Hg.): *Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analysen, Positionen, Konzepte. Ein Lesebuch für Studium und Praxis,* Dortmund (u.a.): Dortmunder Vertrieb f. Bau- u. Planungsliteratur 2002 – Verschiedene Ausgaben der *dérive. Zeitschrift für Stadtforschung,* Wien: Verein für Stadtforschung 2000ff, z.B. Ausgabe 54 *(Public Spaces. Resilience & Rhythm),* Jänner 2014; Ausgabe 21/22 *(Urbane Räume – öffentliche Kunst)*, Jänner 2006 – Auch wissenschaftliche Abschlussarbeiten beschäftigen sich mit dieser Fragestellung, z.B.: Mayr, Nora: *Brennpunkt öffentlicher Raum. Die Stadt zwischen neoliberaler Reglementierung und künstlerischen Interventionen,* Dipl., Universität Wien, Fakultät für Sozialwissenschaften 2006

Marktwirtschaft und der anschließenden Liberalisierung und Globalisierung der (Finanz-)Märkte verlieren die Nationalstaaten an Bedeutung, während Märkte und Unternehmen an Einfluss gewinnen. Das Konzept des freien Marktes als alternativloses gesellschaftliches Ordnungssystem führt im Zuge dessen dazu, dass die Legitimität öffentlichen Besitzes zunehmend in Frage gestellt wird; die Folge sind Privatisierungen. Zudem ist im kapitalistischen System alles und jedes – und damit auch (Stadt-)Raum – potenziell Ware.

Die häufig diagnostizierte Konsequenz dieser Entwicklung sind die Bedrohung (das ‚Verschwinden') des Öffentlichen Raumes – v.a. in Städten – und der Verlust seiner demokratiepolitischen Funktionen. Zentrale Schlagworte des Diskurses sind etwa: Privatisierung, Kommerzialisierung, Kommodifizierung, auch Gentrifizierung, (Über-) Reglementierung, Überwachung, Kontroll- und Sicherheits-Diskurse etc. Strategien wie ‚Stadt als Marke' oder ‚Stadt als Event' treffen auf Gegenbewegungen wie ‚Recht auf Stadt'.

Hypothese

Meine Annahme ist, dass diese kulturpessimistisch geprägte Argumentation auf ein idealtypisches und zugleich utopisches Konstrukt verweist, auf *den* Öffentlichen Raum als diskursiven Topos. Dieser hat bestimmte kulturgeschichtliche Wurzeln und ist an spezifische Ansprüche und Funktionen gekoppelt, wie etwa Kommunikation, Interaktion, Diskurs, Partizipation oder Demokratisierung.

Ich möchte für die vorliegende Arbeit die Kausalität umkehren und folgender These nachgehen: Ein öffentlich zugänglicher Ort bzw. eine Liegenschaft in öffentlichem Besitz ist nicht automatisch ein öffentlicher Raum. Er wird erst zu einem öffentlichen Raum, wenn er bewusst angeeignet wird. Materiell-physische (Offenheit/Geschlossenheit, Barrieren) oder juristische Definitionen (Eigentumsverhältnisse, Nutzungsrechte) können öffentliche Räume nur unzulänglich beschreiben. Erst bewusste Versuche der Aneignung stellen den Raum ‚zur Diskussion', setzen Aushandlungsprozesse[10] in Gang und generieren dadurch Öffentlichkeit. Auch die bauliche Gestaltung oder die juristische Verwaltung können als solche Aneignungen verstanden werden. In dieser Arbeit soll es jedoch um einen bestimmten Prozess der Aneignung gehen: die Inszenierung von Ereignissen, die sich *coram publico* abspielen: ‚vor aller Augen', ‚vor aller Welt'. Praxen, Strategien, Ästhetiken und Zwecke dieser inszenierten Ereignisse stehen im Zentrum der Untersuchung. Öffentliche Räume werden in dieser Lesart also durch unterschiedliche Strategien der Aneignung hergestellt und treten in vielen verschiedenen Ausprägungen auf, gleichsam als konkrete, aber zugleich dynamische

[10] Vgl. z.B. Morandini, Teresa-Elisa: *Konfliktraum Stadt. Der urbane Raum als Schauplatz und Inhalt zivilgesellschaftlicher Aushandlungsprozesse,* Dipl., TU Wien, Fakultät für Architektur und Raumplanung 2013

und variable Manifestationen eines Idealtypus. Sie sind Schauplätze widerstreitender Interessen, geprägt von Konkurrenz, Instrumentalisierung und Inklusion/Exklusion. *Der* Öffentliche Raum kann daher auch niemals gänzlich verschwinden; wohl aber kann sich das Konfliktpotenzial innerhalb der Aushandlungsprozesse verschärfen, können einzelne Akteur_innen Oberhand gewinnen. Diese Hypothese soll in der Arbeit theoretisch, historisch und phänomenologisch-semiotisch – anhand eines Fallbeispiels – überprüft werden.

Aufbau und Methoden

Zunächst werden die Begriffe des Raums und des Öffentlichen aus unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Perspektiven beleuchtet und in den theaterwissenschaftlichen Kontext eingeordnet. Der Idealtypus des Öffentlichen Raums und die ihm zugeschriebenen Funktionen werden charakterisiert und die Bedeutung der Kategorie Raum im Kontext von Inszenierung und Theatralität wird herausgearbeitet (Kapitel I). Anschließend werden die theaterwissenschaftlichen Begriffe der Inszenierung, der Performativität und der Theatralität auf den Gegenstandsbereich hin geklärt und abgegrenzt. Historische und zeitgenössische Praxen und Strategien der Inszenierung öffentlicher Räumen kontextualisieren die Thematik (Kapitel II). Für diesen Abschnitt werden die Rubriken Kunst, Protest und Event als Arbeitsbegriffe eingeführt, um einen strukturierten Überblick über den Untersuchungsgegenstand zu gewinnen. Ob sich diese als sinnvoll zu unterscheidende Kategorien erweisen, wird in der Arbeit überprüft.

Als konkretes Analysebeispiel wird der Wiener Heldenplatz herangezogen. Dadurch wird zum einen das Forschungsfeld abgegrenzt; zum anderen unterstreicht es die Relevanz des geographischen Ortes im Kontext der Forschungsfrage. Mittels einer detaillierten Inszenierungsanalyse werden die eingesetzten Inszenierungsstrategien und deren Implikationen für den Öffentlichen Raum untersucht (Kapitel III).

Schließlich werden die Erkenntnisse der Arbeit strukturiert zusammengeführt (Kapitel IV). Hier wird auch der Versuch einer Typologisierung unternommen, die einen explorativen Überblick der Strategien erlaubt. Diese Typologie versteht sich als ein möglicher Entwurf, der zahlreiche weitere Anknüpfungspunkte und Forschungsdesiderata eröffnet.

I. Zum Begriff des Öffentlichen Raums im theaterwissenschaftlichen Kontext

Der Öffentliche Raum ist per se kein theaterwissenschaftlicher Begriff. Um sich dem Kernbereich des Forschungsgegenstandes zu nähern, ist daher ein Perspektivenwechsel notwendig. In diesem Kapitel werden zunächst die Begriffe des Raums und der Öffentlichkeit als Kategorien der Theaterwissenschaft untersucht. Der Begriff des Öffentlichen Raums wird aus unterschiedlichen kultur- und geisteswissenschaftlichen Perspektiven beleuchtet und dadurch für die vorliegende Arbeit handhabbar gemacht. Vor allem Konzepte aus Philosophie, Kulturgeschichte und Stadtforschung bieten sich dafür an. Das Kapitel soll herausarbeiten, wie sich Raum und Öffentlichkeit in Konzepten des Öffentlichen Raums zusammenführen und für die vorliegende Arbeit operationalisieren lassen. Abschließend widmet es sich der Stadt als Öffentlichem Raum *par excellence.*

Ziel dieses Kapitels ist es, aus der Perspektive der Theaterwissenschaft auf das zu blicken, was Öffentlicher Raum genannt wird, um erstens den Gegenstand der Arbeit nachvollziehbar abzugrenzen; und zweitens, um abzustecken, wie die Zuschreibung Öffentlicher Raum möglicherweise mit Phänomenen der Theatralität korrespondiert.

I.1 Der Raum als Kategorie der Theaterwissenschaft

Der Raum ist eine essentielle Kategorie des Theaters. Ohne Raum lässt sich Theater weder praktizieren noch denken. Das raum-zeitliche Hier und Jetzt *(hic et nunc)* ist das grundlegende Merkmal theatraler Vorgänge, jenes Unterscheidungsmerkmal, mit dem theatrale Phänomene von anderen kulturellen Phänomenen abgegrenzt werden können.

Raum als grundlegendes Merkmal von Theater

Darauf weist bereits die Etymologie des Begriffs Theater selbst hin: Hans-Thies Lehmann schreibt in Manfred Braunecks Theaterlexikon[11], dass der Begriff ‚Theater' vom griechischen *théatron* stammt, was nichts anderes bedeutet als „Raum zum Schauen" und sich ursprünglich auf den Zuschauerraum, später auf den gesamten Theaterbau bezog[12]. Andreas Kotte übersetzt *théatron* als „Ort, von wo man schaut"[13] und verweist damit ebenfalls auf die Handlung, das Schauen selbst, das erst Theater hervorbringt. Hier ist auch eine feinere

[11] Brauneck, Manfred (Hg.): *Theaterlexikon. 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2007

[12] Lehmann, Hans-Thies: Theater. In: Brauneck 2007, S. 1019–1021

[13] Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft*. Köln (u.a.): Böhlau/UTB 2005. S. 69f

begriffliche Unterscheidung angedeutet, die zwar an dieser Stelle noch nicht vorrangig ist, die später jedoch notwendig für das Verständnis von Raum wird: Jene zwischen ‚Ort' und ‚Raum' (siehe unten).

Schon der Begriff des Theaters ist also eng mit der Kategorie des Raums verknüpft, er ist sogar essentiell räumlich begründet. Ebenso beschreibt Lehmann im Theaterlexikon den Begriff Theatralität – also jene Eigenschaft, die das Theater gegenüber anderen Künsten auszeichnet – als jene „kombinierte Vielfalt unterschiedlicher Zeichensysteme wie Licht, Klang, Körperlichkeit, *Raum* in der konkreten Aufführungssituation einerseits" und „die dem Theater allein wesentliche zeit-*räumliche* Einheit von Emission und Rezeption der Zeichen im *Hier* und Jetzt der Aufführung andererseits."[14] Jede weitere Theoriebildung greift auf dieses Hier und Jetzt zurück, so z. B. Lehmanns Formel „S spielt R für Z" –‚Schauspieler spielt Rolle für Zuschauer'[15] oder der von Erika Fischer-Lichte geprägte Begriff der leiblichen Ko-Präsenz als grundlegenden Wesenszug jedes theatralen Vorgangs:

> „Es ist die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, welche eine Aufführung allererst ermöglicht, welche die Aufführung konstituiert. Damit eine Aufführung stattfinden kann, müssen sich Akteure und Zuschauer für eine bestimmte Zeitspanne an einem bestimmten Ort versammeln und gemeinsam etwas tun."[16]

Beide Definitionen setzen die gleichzeitige Präsenz von Spielenden und Zusehenden an einem gemeinsamen Ort voraus. Gemeinsame Präsenz und gemeinsames Handeln schließlich schaffen den theatralen Raum: Nach Michel de Certeau kann der Ort *(lieu)* als ein System statischer Beziehungen beschrieben werden, der Raum hingegen als ein System dynamischer Beziehungen: „Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. [...] Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. [...] Insgesamt *ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht*."[17] Bezogen auf das Theater kann man diesen Unterschied als materiell-physische (Ort, von wo man schaut) vs. funktionale Definition (Raum zum Schauen) deuten. Die Deutung ‚*théatron* = Ort' wäre in diesem Fall enger gefasst, weil sie nur den materiell-physischen Kontext meint und den Moment des Handelns bzw. der Interaktion ausblendet. Die Deutung ‚*théatron* = Raum' umfasst sowohl diesen Ort als Ausgangspunkt als auch menschliche Handlung und Interaktion.

---

[14] Lehmann 2007, S. 1019–1021. Hervorhebungen X.K.

[15] Ebd.

[16] Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2004. S. 47

[17] De Certeau, Michel: Praktiken im Raum [1980]. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2012 [2006]. S. 343–353, hier: S. 345 (Hervorhebung im Original)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Raum (das Hier) – neben der Zeit – eine *conditio sine qua non* des Theaters und damit eine notwendige Kategorie der Theaterwissenschaft ist. Er ist eine grundlegende Bedingung, die in der Theatertheorie zumeist implizit vorausgesetzt wird. So existiert z. B. in Braunecks *Theaterlexikon* kein Eintrag zum Stichwort ‚Raum';[18] der Begriff wird auch nicht in der Stichwortliste aufgeführt, die auf Inhalte in anderen Artikeln verweist. Dagegen wird der Begriff ‚Zeit' durchaus mit einem Eintrag gewürdigt.

Raum wird in der Theaterwissenschaft vorwiegend phänomenologisch behandelt. Als Element von dramaturgischen Konzepten und von Inszenierungen ist er Gegenstand verschiedener Methoden der Aufführungs- und Inszenierungsanalyse. Raumkonzepte und einzelne raumbezogene Zeichen aus der Werkzeugkiste der Theatersemiotik (Proxemik, Dekoration, Requisiten, Beleuchtung, etc.) [19] erlauben eine detaillierte Analyse konkreter theatraler Phänomene.

Warum ist also Raum einerseits konstitutiv – d. h. so wichtig, dass ohne ihn kein Theater stattfinden kann und ohne ihn mitzudenken keine Theatertheorie formuliert werden kann – dass sich andererseits aber die theoretische Beschäftigung mit dem Raum in der Theaterwissenschaft weitgehend in dieser Feststellung, in der Abgrenzung des Gegenstandsbereichs oder höchstens in der phänomenologischen Analyse erschöpft? Der Raum als Gestaltungs- und Wahrnehmungsgröße ist immer auch gesellschaftlich und damit als historisch-dynamische Konstruktion zu verstehen. Deshalb muss die Frage nach seiner Bedeutung auch eine historische Perspektive einnehmen.

Zur Behandlung des Raums in der Geschichte der Theaterwissenschaft

Eine Spur hin zu der Bedeutung, die heute in der Theaterwissenschaft der Kategorie Raum zugestanden wird, führt zurück zur Gründung der vergleichsweise noch jungen wissenschaftlichen Disziplin. Die Theaterwissenschaft westlicher Prägung entstand zunächst als Teilbereich der Literaturwissenschaft und beschäftigte sich lange hauptsächlich mit dem Dramentext, gegenüber den anderen literarischen Gattungen Lyrik und Epik[20]. Erst Anfang des 20. Jh.s, parallel zu den Reformbestrebungen im Theater etwa um Edward Gordon Craig,

---

[18] Brauneck 2007 – Einträge zu den Stichworten Raum und Öffentlichkeit finden sich z.B. hier: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Stuttgart/Weimar: Metzler 2014 [2005]

[19] Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung, Band 1: Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Narr 2007 [1983], s. 28

[20] Vgl. Carlson, Marvin: Das Theater ici. In: Fischer-Lichte, Erika / Wihstutz, Benjamin (Hg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie*, München: Fink 2010. S. 15–30, hier: S. 18

Vsevolod E. Mejerchol'd oder Antonin Artaud, emanzipierte sich die Theaterwissenschaft als eigenständige Disziplin. Diese Ablösung und Überleitung in die Eigenständigkeit war begleitet von einer Umorientierung der Theaterwissenschaft – weg vom literarischen Text, hin zur Räumlichkeit als grundlegendes Merkmal ihres Untersuchungsgegenstandes. Großen Einfluss auf diese Entwicklung dürfte die zeitgenössische Theaterpraxis gehabt haben.

1919 schreibt der Bühnenbildner Adolphe Appia: „Die Kunst der Inszenierung ist die Kunst, in den Raum zu projizieren, was der Dramatiker nur in die Zeit projizieren kann."[21] In der historischen Moderne der 1910er und 1920er entstehen aus der Auseinandersetzung mit dem Raum zahlreiche neuartige Bühnen- und Raumkonzepte (z. B. Oskar Schlemmer, Dadaismus, italienischer Futurismus, das Totaltheater von Walter Gropius, Erwin Piscator etc.)[22]. Ein berühmtes Beispiel dafür ist das Theater-Konzept von Max Reinhardt, der schon vor dem ersten Weltkrieg aus den konventionellen Theaterräumen auszieht und neue Orte für das Theater erschließt. Nicht die Übersetzung des Theatertextes in eine Aufführung steht bei Reinhardt im Mittelpunkt, sondern die gesamtästhetische Erfahrung. Reinhardt erkennt, dass dafür die Wahl des Spielortes ganz entscheidend ist, und wählt etwa Zirkus-Arenen, Kirchen, Schlösser und Parks als Aufführungsorte für seine Inszenierungen (z. B.: *Jedermann* im Zirkus Schumann, Berlin 1911; *Das Salzburger Große Welttheater* in der Kollegienkirche, Salzburg 1922 oder *Der eingebildete Kranke* im Schloss Leopoldskron, Salzburg 1923)[23].

Raum wird in der Praxis des Theaters neu gedacht, mit verursacht auch durch die Weiterentwicklung der Lichttechnik, und das schlägt sich auch in der theoretischen Auseinandersetzung nieder. Max Herrmann, Gründer des Berliner Institutes für Theaterwissenschaft, dessen Schriften über die Aufführung als zentralen Gegenstand der Theaterwissenschaft grundlegend und richtungweisend waren[24], schreibt 1931:

> „Als man in neuester Zeit begann, die Theaterwissenschaft von der Literaturwissenschaft zu lösen, da wurde in den Vordergrund der Betrachtung der Satz gestellt: «Bühnenkunst ist Raumkunst», mit ihren

---

[21] Adolphe Appia: Darsteller, Raum, Licht, Malerei [1919]. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Texte zur Theorie des Raums*. Stuttgart: Reclam 2013. S.117–121, hier: S. 117.

[22] Vgl. Kap. D. Bühnenraum und Bühnenbild. In: Lazarowicz, Klaus / Balme, Christopher: *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam 2000 [1991], S. 403–404.

[23] Vgl. z. B. Fuhrich, Edda / Prossnitz, Gisela (Hg.): *Max Reinhardt. Die Träume des Magiers*, Salzburg/Wien: Residenz 1993.

[24] Fokussierung auf die Aufführung, Verschiebung des Fokus vom Werk-Begriff hin zum Ereignis; dies kann auch mit dem Begriff *performative turn* bezeichnet werden. Ausführlich dargelegt in: Fischer-Lichte 2004, S. 42ff

> wesentlichen Leistungen spielt sie im realen Raum sich ab. [...] In der Theaterkunst handelt es sich [...] um die Vorführung menschlicher Bewegung ‹im› theatralischen Raum.“[25]

Die Kategorie des Raums ist also in der Zwischenkriegszeit existenzbegründend für die Theaterwissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin, wiewohl sich die frühe Theaterwissenschaft hauptsächlich mit der Rekonstruktion historischer Aufführungspraxen desselben, kanonisierten Text-Korpus beschäftigte.[26] Darum schreibt Benjamin Wihstutz in der Einleitung des Sammelbandes *Politik des Raumes*: „Wenn es je in der Theaterwissenschaft einen ‚spatial turn' gegeben hat, dann nur mit ihrer Gründung als eigenständige, von der Literaturwissenschaft losgelöste, Disziplin.“[27] Wihstutz ist es auch, der einen Hinweis gibt auf einen Grund, warum der Raum als Kategorie in den Geistes- und Kulturwissenschaften noch nicht seiner Bedeutung entsprechend etabliert ist:

> „[Der] Raumbegriff [spielte] für einige Jahrzehnte in den Geisteswissenschaften in Deutschland vor allem deshalb eine untergeordnete Rolle, weil er in politischer Hinsicht vorbelastet war. [...] Das Erbe der sogenannten ‚Lebensraumpolitik' der Nazis, die das Schlagwort von Hans Grimms Roman „Volk ohne Raum“ dankbar aufgenommen und verbreitet hatten, versperrte lange Zeit einen unvoreingenommenen Blick auf den Raum als ästhetische und sozialwissenschaftliche Kategorie.“[28]

Neben diesem gewissen Maß an Vorbelastung durch die Ideologie des Nationalsozialismus gehen heute vor allem die (Post-) Colonial Studies kritisch mit dem Raum-Begriff um, die sich mit den Themen der kolonialen Landeinnahme und Raumgewinnung auseinandersetzen.

Nach dem zweiten Weltkrieg ist es zunächst wieder die Theaterpraxis, die sich ab den späten 1950ern neue Orte und damit neue Räume erschließt, unter anderem auch ‚die Straße' als Sinnbild eines öffentlichen Raums. Kulturschaffende knüpfen wieder an die Konzepte von Dada und Surrealismus an, neue Kunstformen wie Happening und Performance Art verwischen und überschreiten die Grenzen zwischen Bildender und Darstellender Kunst. In Wien treten diese erstmals mit dem Literarischen Kabarett der Wiener Gruppe und später mit den daran anschließenden Wiener Aktionisten in Erscheinung[29] (vgl. Kap. II.2 *Künstlerische Inszenierungen*).

---

[25] Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis [1931]. In: Dünne/Günzel 2012 [2006], S. 501–514, hier: S. 501–502

[26] Vgl. Carlson 2010

[27] Wihstutz, Benjamin: Einleitung. In: Fischer-Lichte/Wihstutz 2010, S. 7–13, hier: S. 8

[28] Ebd., S. 9. Vgl. auch Günzel, Stephan: Raum – Topographie – Topologie. In: Ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2007. S. 13–29

[29] Vgl. dazu Marschall, Brigitte: *Politisches Theater nach 1950*. Wien (u.a.): Böhlau/UTB 2010

Es dauert jedoch, bis auch die Theaterwissenschaft wieder beginnt, sich dem Raum des Theaters zuzuwenden. Erika Fischer-Lichte nennt die beschriebenen Entwicklungen in den Künsten die „performative Wende“[30] und fokussiert damit auf das Merkmal der Performativität, das sie als spartenübergreifendes Merkmal zeitgenössischer Kunst identifiziert. Brigitte Marschall ruft ein fachspezifischeres Credo für das Theater der 1960er und 1970er Jahre aus – „Als das Theater die Theater verließ“[31] – und bringt damit die Frage nach dem Raum, dem Öffentlichen Raum und der Stadt als ‚Spiel-Raum’ wieder deutlicher aufs Tapet. Verschiedene Aufsätze und Sammelbände der letzten Jahre widmen sich unterschiedlichen Aspekten des Themas[32] und bilden damit möglicherweise eine Tendenz in der Theaterwissenschaft ab, dem theatralen Raum wieder mehr Aufmerksamkeit zu widmen.

Theatrale Räume

Dieser Raum kann die unterschiedlichsten Ausformungen annehmen. Abhängig davon, welcher Theaterbegriff angewandt wird, lassen sich verschiedene Klassen von theatralen Räumen identifizieren.

Aus dem Blickwinkel eines *engen Theaterbegriffs* lassen sich die zentralen Räume des konventionellen Theaters tiefgehend analysieren. So kann z. B. das konventionelle, zum Zweck der Aufführung erbaute/adaptierte Theatergebäude und seine innere Segmentierung betrachtet werden. Hier lässt sich zwischen dem Bühnenraum und dem Zuschauerraum unterscheiden; darüber hinaus gehen die Kategorien wie sie Gay McAuley formuliert: der *audience space* umfasst auch Räume wie z. B. die Garderobe oder das Foyer, der *practitioner space* auch die Hinterbühne oder den Proberaum[33].

Aus der Perspektive eines *weiten Theaterbegriffs*, d.h. betrachtet man inszenierte Ereignisse[34] unter dem Leitbegriff der Theatralität, lässt sich eine sehr große Bandbreite von unterschiedlichsten Räumen untersuchen, die an dieser Stelle nicht erschöpfend dargestellt werden kann. Um den jeweiligen theatralen Raum zu identifizieren, muss am Anfang einer solchen Untersuchung eine Reihe von Fragen stehen:

---

[30] Fischer-Lichte 2004, S. 29

[31] Marschall 2010, S. 457

[32] Vgl. z. B. Fischer-Lichte/Wihstutz 2010 – Brejzek, Thea (u. a., Hg.): *Monitoring Scenography. A Series on Scenography by the Zurich University of the Arts* (*01 Space and Power*, 2009. *02 Space and Truth*, 2009. *03 Space and Desire*, 2011)

[33] McAuley, Gay: *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, Michigan: University of Michigan Press, 2000. Zit. n. Carlson 2010

[34] Andreas Kotte verwendet dafür die Bezeichnung „szenische Vorgänge“ – Vgl. Kotte 2005

- Wo findet ein inszeniertes Ereignis statt?
- Wie lässt sich der theatrale Raum eingrenzen?
- Wie wird dieser Ort bespielt? Wie wird der Raum erzeugt?
- Welche Rolle spielen die geographischen Gegebenheiten im Rahmen der Inszenierung?
- Wie ist das inszenierte Ereignis markiert, d. h. gibt es sich als Theater / Kunst / Performance / Event / Unterhaltung / Feier / politische Veranstaltung / Demonstration / etc. zu erkennen? Gibt es eine deutliche Rahmung?
- Welcher Zweck wird mit der Inszenierung des Ereignisses verfolgt? Welchem Thema ist es gewidmet?
- Wer hat Zugang? Wer ist das Publikum, wie wird es adressiert und welche Möglichkeiten der Interaktion sind ihm gegeben?
- Wer ist der/die UrheberIn der Inszenierung?

De facto kann aus dieser Perspektive jeder Ort zu einem theatralen Raum werden[35], wenn dort inszenierte Ereignisse stattfinden: Museen und Universitäten, Privatwohnungen und Baustellen, öffentliche Verkehrsmittel, Straßen, Plätze, Parks, aber auch Wiesen, Wälder und Felder. In jedem Fall weist diese Perspektive weit über den spezifischen, als Theater markierten und explizit als solches genutzten Theaterbau hinaus. Schnell wird klar, dass eine Auflistung potenziell theatraler Räume uferlos wird, weil jedem Ort theatrales Potenzial innewohnen kann.

Das Ziel dieser Arbeit ist es jedoch, einen speziellen Teilbereich potenziell theatraler Räume zu identifizieren: theatrale und zugleich öffentliche Räume, d.h. Räume, in denen inszenierte Ereignisse und Öffentlichkeit zusammenfallen.

Um also den Gegenstand einzugrenzen, stellt sich die Frage, welche inszenierten Ereignisse in (welchen) öffentlichen Räumen stattfinden. Um diese zu beantworten, muss das Merkmal der Öffentlichkeit mit dem Konzept der Theatralität zusammengebracht werden. Vorliegende Typologien von Theaterräumen helfen bei der Beantwortung dieser Frage nicht weiter, weil sie sich auf das Verhältnis zwischen dem Raum der Zusehenden und dem Raum der Agierenden konzentrieren[36]. Solche Typologien können die Frage nach öffentlichem oder

---

[35] Die Begriffe ‚Ort' und ‚Raum' werden nach der Definition von Michel de Certeau verwendet – Vgl. De Certeau 2012 [1980]

[36] Vgl. z. B. die Typologien von Theaterräumen in Kotte 2005, S. 71ff: die hier beschriebenen Typen von Marvin Carlson könnte man als ‚durchsetzt', ‚umschlossen', ‚gegenüber' und ‚getrennt' bezeichnen.

nicht-öffentlichem Raum nicht beantworten, weil sie die Kategorie der Öffentlichkeit nicht berücksichtigen.

Daher soll anschließend der Begriff der Öffentlichkeit aus der theaterwissenschaftlichen Perspektive betrachtet werden: Welche Rolle spielt der Begriff Öffentlichkeit für theatrale Phänomene und für deren Analyse? Inwiefern lässt sich das Merkmal ‚öffentlich' auf inszenierte Ereignisse anwenden? Welche Hinweise liefert die Geschichte des Theaters auf dessen öffentliche Funktionen? Darauf aufbauend wird schließlich die Anwendbarkeit verschiedener Konzepte des Öffentlichen Raums auf inszenierte Ereignisse überprüft.

I.2 Öffentlichkeit als Kategorie in der Theaterwissenschaft

Der Begriff der Öffentlichkeit entstammt den Sozialwissenschaften und wird vor allem von den Publizistik-, Kommunikations- und soziologischen Medienwissenschaften gebraucht, um das Entstehen der so genannten öffentlichen Meinung zu erklären.[37]

Ein ursprünglich soziologischer Begriff

In diesem Verständnis ist die Öffentlichkeit ein Gegenüber zur Staatsgewalt; sie artikuliert Bedürfnisse und Forderungen der Bürger_innen an die Organisation des Staates und ermöglicht Partizipation an politischen Prozessen und Entscheidungsfindungen. Die Öffentlichkeit übt dadurch „gesellschaftliche Kritik und Kontrolle" aus[38]. Sie entsteht durch persönliche und/oder mediale Kommunikation größerer Gruppen, die über die engsten Bezugskreise der Familie und des persönlichen sozialen Netzwerks hinausgehen. Kommunikationsmedien und kommunizierte Inhalte beeinflussen sich dabei stets wechselseitig.

Jürgen Habermas, der mit *Strukturwandel der Öffentlichkeit*[39] das bisher einflussreichste Werk zum Thema verfasst hat, definiert Öffentlichkeit als eine spezifische historisch-soziale Kategorie, die ihre Vorläuferin bereits in der griechischen Antike findet: in der Polis, der gemeinschaftlichen Sphäre aller freien Bürger – von der allerdings sowohl Frauen als auch Arbeiter und Unfreie, d.h. Sklaven, per se ausgeschlossen sind. Trotzdem hat sich dieses

---

[37] Vgl. Hillmann, Karl-Heinz: *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart: Kröner 1994, S. 625f.

[38] Ebd.

[39] Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1990 [1962]

Modell – „[n]icht die gesellschaftliche Formation, die ihm zugrunde liegt, sondern das ideologische Muster“[40] – bis in die heutige Zeit erhalten:

> „Zunächst sind, durch das Mittelalter hindurch, die Kategorien des Öffentlichen und des Privaten in den Definitionen des römischen Rechts, ist die Öffentlichkeit als res publica tradiert worden. Eine rechtstechnisch wirksame Anwendung finden sie freilich erst wieder mit der Entstehung des modernen Staates und jener, von ihm getrennten, Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft.“[41]

In ihrer zeitgenössischen Form ist diese bürgerliche Öffentlichkeit, von der Habermas spricht, erst mit der Etablierung des kapitalistischen Systems entstanden: mit dem zunehmenden Verkehr von Waren und Nachrichten formiert sich im 18. Jh. ein sowohl finanzkräftiges als auch höher gebildetes Bürgertum, das als Gegenüber der staatlich-feudalen Autorität auftritt. Im Forum der Öffentlichkeit – das sich zu jener Zeit konkret in Form der Presse manifestiert – zwingen „die zum Publikum versammelten Privatleute [...] die öffentliche Gewalt zur Legitimation vor der öffentlichen Meinung [...]“.[42]

Öffentlichkeit als Merkmal von Theater

Der Begriff der Öffentlichkeit ist also mehr mit Kommunikation, Gesellschaft und Politik verknüpft denn mit Theatralität. Dennoch verweist ein entscheidender Terminus, den bereits Jürgen Habermas nennt, auf eine bestehende Verbindung: das Publikum.

Jede Minimal-Definition von Theater setzt voraus, dass zwei Personengruppen zugleich am selben Ort anwesend sind, nämlich Zuschauer_innen (Publikum) und Akteur_innen (Schauspieler_innen). Ist eine der beiden Gruppen nicht präsent, so ist die begründete Zuschreibung ‚Theater’ für einen Vorgang zumindest problematisch, wenn nicht unzulässig[43]. Oder, wie es Christopher Balme ausdrückt: „Es ist der Zuschauvorgang, der das Wahrgenommene zum Theater macht.“[44] Die persönliche Gegenwart zweier Personen bzw. Personengruppen ist also notwendig, um von theatralen Vorgängen zu sprechen. Selbst wenn

---

[40] Ebd., S. 57

[41] Ebd.

[42] Ebd., S. 84

[43] Diese Voraussetzung meint nicht scharf abgezirkelte und unveränderbare Gruppen, sie erlaubt selbstverständlich auch schwimmende Grenzen, wie z. B. den Wechsel von Personen zwischen den beiden Gruppen, die nichtsdestotrotz präsent sein müssen. Ebenso existieren Grauzonen an den Enden des Spektrums, wie z. B. die Frage, ob eine Schauspielerin Theater spielt, wenn sie alleine eine Rolle probt. Oder den Zusehenden, der PassantInnen wie Schauspielende beobachtet, ohne dass auf der anderen Seite bewusstes Rollenspiel stattfindet (Schlagwort ‚Welttheater’). Vgl. auch den folgenden Abschnitt zu E. Goffman.

[44] Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Schmidt 2014 [1999], S. 137

nur eine Zuseherin einem Schauspieler gegenübersteht – was bei inszenierten Ereignissen, die für gewöhnlich zweckorientiert sind, eher die Ausnahme denn die Regel ist –, so ist in dieser persönlichen Gegenwart von zwei Menschen (nach Erika Fischer-Lichte: leiblichen Ko-Präsenz) die Keimzelle sozialer Interaktion angelegt. Soziale Interaktion ist wiederum die Grundlage für das Entstehen von Öffentlichkeit. Theater ist also ohne Publikum weder praktizier- noch denkbar. Nicht zufällig leitet sich der Begriff Publikum von lat. *publicus*, dem Volk, der Allgemeinheit gehörig, ab. Im Französischen wie im Englischen ist daraus *public* geworden, als Substantiv die Öffentlichkeit oder als Adjektiv öffentlich.

Der Soziologe Erving Goffman führt in seinem Buch *Wir alle spielen Theater* (im Original: *The presentation of self in everyday life)*[45] den Sachverhalt der sozialen Interaktion mit Grundbegriffen des (konventionellen) Theaters zusammen, um soziale Alltagspraktiken zu analysieren. Impliziter Ausgangspunkt seiner Arbeit ist eine ‚Welttheater'-Metapher, die die Elemente des sozialen Alltags als Elemente einer theatralen Inszenierung versteht:

> „Die soziale Welt ist eine Bühne, eine komplizierte Bühne sogar, mit Publikum, Darstellern und Außenseitern, mit Zuschauerraum und Kulissen, und mit manchen Eigentümlichkeiten, die das Schauspiel dann doch nicht kennt."[46]

Diese Metapher bezieht sich freilich nur auf das konventionelle Theater, das alle genannten Elemente aufweist; andere Formen von Theater, die sich stärker Richtung Performance orientieren (wie z. B. Unsichtbares Theater nach Augusto Boal, Christoph Schlingensief, Rimini Protokoll, etc.), werden in dieser Definition ausgeklammert.

Goffman selbst definiert die Elemente Darstellung, Darsteller, Publikum und Rolle folgendermaßen und führt sie schließlich im Begriff der sozialen Rolle zusammen:

> „Eine «Darstellung» *(performance)* kann als die Gesamttätigkeit eines bestimmten Teilnehmers an einer bestimmten Situation definiert werden, die dazu dient, die anderen Teilnehmer in irgendeiner Weise zu beeinflussen. Wenn wir einen bestimmten Teilnehmer und seine Darstellung als Ausgangspunkt nehmen, können wir diejenigen, die die anderen Darstellungen beisteuern, als Publikum, Zuschauer oder Partner bezeichnen. Das vorherbestimmte Handlungsmuster, das sich während einer Darstellung entfaltet und auch bei anderen Gelegenheiten vorgeführt oder durchgespielt werden kann, können wir «Rolle» *(part)* nennen. [...] Wenn wir soziale Rolle als die Ausübung von Rechten und Pflichten definieren, die mit einem bestimmten Status verknüpft sind, dann können wir sagen, daß eine soziale Rolle eine oder mehrere Teilrollen umfaßt und daß jede dieser verschiedenen Rollen von dem Darsteller

---

[45] Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellungen im Alltag*, München/Zürich: Piper 1983 [1959]

[46] Ebd., Vorwort von Ralf Dahrendorf, o.S. [VII]

> bei einer Reihe von Gelegenheiten vor gleichartigem Publikum oder vor dem gleichen Publikum dargestellt werden kann."[47]

Gleichsam als Beweis wird die etymologische Abstammung des Begriffs ‚Person' angeführt: abgeleitet vom lateinischen *persona* (Maske) steht der Begriff heute sowohl für das alltagssprachliche Individuum bzw. den einzelnen Menschen als auch für den fiktiven Charakter, die Figuren eines Dramas (*dramatis personae).*[48] Auch Goffmans Modell baut auf der bereits beschriebenen Gegenüberstellung von zwei Personengruppen auf, den Agierenden (Darstellenden) und den Zusehenden (Publikum), wobei die einzelne Person – je nach Fokus der Analyse – zwischen diesen beiden Gruppen wechseln kann. Damit überträgt er theaterwissenschaftliche Konzepte auf die Soziologie, wie ich umgekehrt in dieser Arbeit einen soziologischen Begriff nutzen möchte, um theatrale Phänomene zu analysieren.

Christopher Balme präzisiert die Begriffe Zuschauer, Publikum und Öffentlichkeit nochmals: Die Zuschauer_innen sind als Individuen das Zentrum von semiotischer bzw. ästhetischer Rezeptionstheorie; das Publikum als „kollektive Gruppe(n) von Zuschauern einer bestimmten Aufführung bzw. historischen Epoche" ist Forschungsobjekt u.a. der Soziologie. Die Öffentlichkeit versteht Balme als „kollektive Gruppen oder Institutionen einer bestimmten Epoche."[49] Während Zuschauer_innen und Publikum bei Aufführungen direkt anwesend sind,

> „bezieht sich der Begriff der Öffentlichkeit, wenn überhaupt, dann nur auf ein nur potenzielles Publikum. Öffentlichkeit kann jene Personen umfassen, die regelmäßig ein bestimmtes Theaterhaus besuchen oder auch Theatergänger im Allgemeinen. Die Öffentlichkeit kann auch als die ein Theater umgebende Gesellschaft im Sinne der öffentlichen Meinung oder urbanen Umgebung aufgefasst werden. Der Raum, in dem sich diese Interaktion vollzieht, kann als Öffentlichkeit oder als öffentlicher Raum bezeichnet werden. Er stellt keinen Raum der konzentrierten Ko-Präsenz dar, sondern der Verbreitung und Zerstreuung."[50]

Balme nennt zusätzlich noch zwei Begriffe, die mir für den Kontext der Arbeit notwendig erscheinen. Zum einen ist dies der Umstand, dass Öffentlichkeit nicht als geschlossene Einheit (utopisches Idealbild), sondern als Gemenge von Teilöffentlichkeiten behandelt

---

[47] Ebd., S. 18

[48] Goffman zitiert hierzu Robert Ezra Park: „Es ist wohl kein historischer Zufall, daß das Wort Person in seiner ursprünglichen Bedeutung eine Maske bezeichnet. Darin liegt eher eine Anerkennung der Tatsache, daß jedermann überall und immer mehr oder weniger bewußt eine Rolle spielt. [...] Schließlich wird die Vorstellung unserer Rolle zu unserer zweiten Natur und zu einem integralen Teil unserer Persönlichkeit. Wir kommen als Individuen zur Welt, bauen einen Charakter auf und werden Personen." – Park, Robert Ezra: *Race and Culture*. Glencoe (Illinois): The Free Press, 1950. Zit. n. Goffman 1983, S. 21. Vgl. auch Brauneck 2007, S. 781ff

[49] Balme 2014 [1999], S. 138

[50] Ebd., S. 146f

werden muss. Zum anderen geht er auf Theaterskandale als historische und zeitgenössische Vorfälle ein, die „auf sehr drastische Art und Weise die Beziehung zwischen Theater und Öffentlichkeit [fokussieren].“[51] Theaterskandale entstehen, wenn im Rahmen einer Inszenierung und/oder Aufführung zeitgenössische, gesellschaftliche Konflikte auf kontroverse Art angesprochen bzw. aufgezeigt werden und eine breite, öffentliche Debatte nach sich ziehen. Mit dem Begriff ‚Theaterskandal' klingt also eine Funktion des Theaters an, die als eine öffentliche Funktion bezeichnet werden kann.

Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich, in Anlehnung an die oben beschriebenen Definitionen, den Begriff der Öffentlichkeit als ein soziales Interaktionssystem verstehen, das über das Bezugssystem persönlicher Bekanntschaft eines Individuums hinausgeht; und das – als elementare Funktion – gesellschaftliche Aushandlungsprozesse zumindest potentiell ermöglicht. Im Sinne von Christopher Balme: „Die Öffentlichkeit ist ein diskursiver und selten ein realer Raum.“[52]

Öffentliche Funktionen von Theater

Dieser Definition folgend lässt sich nach der Funktion von Theater innerhalb einer Gesellschaft fragen. In der Geschichte des Theaters finden sich unzählige Beispiele für solche öffentlichen Funktionen, selbst wenn der Begriff der Öffentlichkeit ein vergleichsweise junger ist und aus einem spezifischen, historisch-gesellschaftlichen Kontext stammt.[53] Auch zeitgenössische Theaterformen entwickeln sehr deutliche Beziehungsgefüge zu Öffentlichkeiten.

Historischer Überblick

So entwickelte sich das Theater der griechischen Antike, das als Ursprung des europäischen Theaters betrachtet wird, wahrscheinlich aus den rituellen Festen des Dionysos-Kultes. Die ursprünglich rauschhaften, ekstatischen Tänze, Maskenspiele und musikalischen Elemente zu Ehren einer Vegetationsgottheit, die in unterschiedlichen regionalen Varianten auftraten, wurden im 6. Jh. v.Chr. institutionalisiert. Sie wurden in geregelte, kontrollierbare Bahnen gelenkt und in einem gemeinsamen Ereignis zusammengeführt, nämlich in umfangreiche, jährlich stattfindende Festspiele, die Großen Dionysien. Dieses Spektakel erfüllte mehrere

---

[51] Ebd., S. 149

[52] Ebd., S. 147

[53] Ich meine ‚öffentliche Funktionen' in der oben beschriebenen, von Habermas bzw. Goffman abgeleiteten Definition. Die folgenden Ausführungen stützen sich auf: Brauneck, Manfred: *Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2012.

Zwecke: Zum einen diente es der Stärkung des inneren Zusammenhaltes der Polis, indem es die Bedeutung des Stadtstaates, seine Geschichte und die kollektiven Werte betonte und weitervermittelte (vor allem mittels der Tragödie). Zum anderen waren die Festspiele eine politische Plattform zur Thematisierung aktueller Fragen und zur Äußerung von Kritik (vor allem im Rahmen der Komödie). Schon die Einrichtung der Dionysien geht auf einen politischen Schachzug zurück, nämlich auf die Nutzung der integrativen Funktion eines regional beliebten und verbreiteten Kultes zur Befriedung und zum Erhalt der Stabilität der Region Attika. Mit der Einrichtung der Demokratie im alten Griechenland Anfang des 5. Jh.s wurden die Dionysien zu regelrechten Staatsfesten, die der Bestätigung und Sicherung des neuen politischen Systems dienten. Die Teilnahme an den Dionysien war in der Frühphase für jeden Bürger verpflichtend und bevor das Dionysos-Theater erbaut worden war, fanden die Festspiele auf der Agora statt, jenem zentralen Platz in Athen, auf dem die Volksversammlung zusammentrat, Entscheidungen gefällt und Gerichtsverhandlungen geführt wurden. Die Agora lässt sich somit als eine frühe Form eines öffentlichen Raums interpretieren, dessen Funktion es war, Platz für Zusammenkünfte und Aushandlungs-Prozesse zu bieten. Jürgen Habermas erwähnt die Agora ebenfalls dementsprechend, weist aber auf die Notwendigkeit sozialer Prozesse hin, die einen Ort erst mit einer öffentlichen Funktion ausstatten:

> „Das öffentliche Leben, das bios politikos, spielt sich auf dem Marktplatz, der agora ab, ist aber nicht etwa lokal gebunden: Öffentlichkeit konstituiert sich im Gespräch (lexis), das auch die Form der Beratung und des Gerichts annehmen kann, ebenso wie im gemeinsamen Tun (praxis), sei es der Kriegführung, sei es der kämpferischen Spiele.“[54]

Im weiteren Verlauf der Geschichte lässt sich eine ganze Reihe weiterer öffentlicher (gesellschaftlicher, politischer) Funktionen von inszenierten Ereignissen im weiteren und Theater im engeren Sinn identifizieren. Die Passions- und Mysterienspiele, aber auch die Umzüge und Prozessionen im Mittelalter dienten der Vermittlung der Heilsgeschichte, der Grundlagen und Werte des Christentums. Zugleich demonstrierten und stützten sie die Macht der Kirche. Gegenüber diesen geistlichen Spielen waren weltliche Spiele auf Grund der theaterfeindlichen Einstellung der Kirchenväter des Mittelalters wesentlich weniger bedeutend; trotzdem existierten weiterhin komödiantische Spielformen mit subversivem, kritischem Charakter, v. a. im Rahmen der Fastnachtsbräuche. Auch die mittelalterlichen Moralitäten, eine ernste weltliche Spielform, behandelten Fragen des Diesseits sowie teilweise auch politische Themen.

---

[54] Ebd., S. 56.

Im Zeitalter von Renaissance und Barock (ca. ab dem 16. Jh.) entwickelte sich das Theater – unter dem Einfluss der wieder entdeckten griechischen Antike – zum prächtig ausgestalteten Zentrum einer höfischen Festkultur, die der Repräsentation und Huldigung des (absolutistischen) Herrschers diente. Während sich langsam nationalspezifische Theaterkulturen in der jeweiligen Landessprache herausbildeten und sich das Theaterwesen auch außerhalb der Höfe zunehmend professionalisierte, setzte eine Kultur der Zensur ein: die staatliche Obrigkeit überwachte und kontrollierte das Theatergeschehen, denn „[f]ür den Zensor stand die öffentliche Wirksamkeit einer Theateraufführung außer Frage. Überwacht wurde auch die Einhaltung geltender Moralvorstellungen und politischer Opportunitäten."[55]

Mit der Aufklärung ab dem 18. Jh. gewann das Bürgertum gegenüber dem Adel an Einfluss und Bedeutung – jene bürgerliche Öffentlichkeit begann sich zu entwickeln, die den Ursprung des heutigen Verständnisses von Öffentlichkeit darstellt. Kulturtheoretiker und Dramatiker stilisierten das Theater vor diesem Hintergrund zum Ideal einer öffentlichen Bildungsanstalt hoch, das auch zur Ausbildung einer nationalen Identität beitragen sollte. Vor allem in Deutschland, das im 18. Jh. kein einheitliches Staatsgebilde, sondern in über 300 souveräne Territorien fragmentiert war, fanden solche Versuche der Indienstnahme des Theaters für das nationale Interesse statt. So versuchte etwa Gotthold Ephraim Lessing, in Hamburg ein deutsches Nationaltheater zu gründen. Friedrich Schiller sah im Theater nicht nur ein Werkzeug zur Vermittlung von moralischen Werten („Schaubühne als moralische Anstalt"), sondern auch zur Äußerung von Kritik am Herrschaftssystem. Die deutliche Verurteilung des Machtanspruches durch den Hof brachte dem Dramatiker sowohl große Bekanntheit als auch jahrelange politische Verfolgung ein.

Das 20. Jh. ist auf Grund der Zeitnähe und der guten Dokumentation eine wahre Fundgrube für die Nutzung der öffentlichen Funktionen des Theaters. Noch Ende des 19. Jh.s „hatten sich alle weltanschaulichen Gruppierungen mit dem Problem der Gründung von Theaterfestspielen beschäftigt, schien dies doch ein Weg zu sein, mit den Mitteln der Kunst die Gesellschaft zu verändern, ohne «politisch» sein zu müssen."[56] Im nachrevolutionären Russland der 1920er spielte das Theater für die Verbreitung des Sozialismus und die Festigung einer gemeinsamen sowjetischen Identität in einem Staatsgebilde von enormer Ausdehnung mit großteils analphabetischer Bevölkerung eine überragende Rolle. Die Zahlen der Bühnen, der Arbeitsplätze am Theater und der Theateraufführungen steigerten sich in die Tausende. In diesem kurzen Zeitabschnitt entfaltete sich eine große Bandbreite

[55] Brauneck 2012, S. 154f

[56] Ebd., S. 367

avantgardistischer (konstruktivistischer, futuristischer) Experimente. Manfred Brauneck spricht gar von einer „Theatromanie der frühen Sowjetunion“[57], die die gesamtgesellschaftliche Bedeutung des antiken griechischen Theaters wieder aufleben ließ:

> „Innerhalb der theaterkulturellen Diskurse existierte offenbar die Vorstellung, dass dem Theater eine exzeptionelle Bedeutung hinsichtlich der moralischen Verfasstheit der Gesellschaft zukommt, die alles übertrifft, was andere Künste zu leisten imstande sind.“[58]

Der *backlash* ließ jedoch nicht lange auf sich warten: Unter der kommunistischen Diktatur Josef Stalins setzte umgehend eine Gleichschaltung und politische Indoktrinierung des Kulturlebens und damit auch des Theaterwesens ein. Unter dem Schlagwort des *Sozialistischen Realismus* sollte hinfort jegliche kulturelle Ausdrucksform den Wünschen der autoritären Führung entsprechen und ausschließlich opportunes Gedankengut transportieren. Kulturschaffende, die diesen Anforderungen nicht entsprachen, wurden mit Berufsverbot belegt, verbannt oder sogar ermordet. Strukturell ähnlich lief die Vereinnahmung des Kulturlebens durch die NS-Diktatur in Deutschland und Österreich ab. Auch hier wurden politisch unerwünschte Kulturschaffende entlassen, vertrieben oder ermordet. Mit Adolf Hitlers Machtergreifung in Deutschland 1933 wurde das Theaterwesen komplett der staatlichen Kontrolle in Form der Reichstheaterkammer unterstellt, die wiederum dem Propagandaministerium angehörte. Frühe Massenveranstaltungen wie die Thingspiele (großformatige, kultisch und partizipativ angelegte Theateraufführungen; Anfang der 1930er Jahre) und die Nürnberger Reichsparteitage (1923 bis 1938) sind Beispiele für die Nutzung der gemeinschaftsstiftenden Funktion theatraler Formen durch den Nationalsozialimus. Bald wurden aber der Rundfunk und der Film als wesentlich wirkungsvollere Propaganda-Instrumente entdeckt und die Aufmerksamkeit des Regimes auf diese verlagert. Nichtsdestotrotz blieben inszenierte Ereignisse wie Umzüge, Versammlungen und Reden weiterhin feste und wirkungsmächtige Bestandteile der NS-Propaganda.

Jedenfalls illustriert dieser Wendepunkt eine kulturgeschichtliche Entwicklung, innerhalb derer sich verschiedene öffentliche (gesellschaftliche, politische) Funktionen graduell vom konventionellen Theater auf andere kulturelle Ausdrucksformen verschieben. Öffentliche, textzentrierte Kommunikation ist schon lange das Metier des Massenmediums Zeitung; ab den 1930ern kommt das Radio hinzu, das durch das Ansprechen des Hörsinnes die Rezipierenden bereits auf einer wesentlich emotionaleren Ebene ansprechen kann. Die Vermittlung gesellschaftlicher Werte, die Festigung von Identität, die u. a. in narrativen Formen kulturellen Ausdrucks ihren Niederschlag finden, und nicht zuletzt die banal

---

[57] Ebd., S. 395

[58] Ebd. S. 396

anmutende, aber gesellschaftlich höchst relevante Unterhaltungs-Funktion verlagern sich mehr und mehr auf die audiovisuellen Medien: den Film und später das Fernsehen. Heute übernehmen wiederum die digitalen, interaktiven und vernetzten Medien zahlreiche dieser Funktionen und integrieren darüber hinaus auch die traditionellen Medien in immer stärkerem Ausmaß.

Phänomene der Theatralität und deren öffentliche Funktionen in der Gegenwart

Die öffentlichen Funktionen des Theaters verändern sich stetig, daher muss auch stetig neu nach der gesellschaftlichen Relevanz des Theaters gefragt werden. Frage, die sich die Akteur_innen des zeitgenössischen Theaterwesens ob der Medien-Konkurrenz, aber auch der Diskussionen um öffentliche Subventionen unablässig stellen (müssen).

Rückblickend auf die Epoche seit dem Ende des zweiten Weltkriegs lässt sich resümieren, dass sich die gesellschaftliche Relevanz von Theater auf jeden Fall verschoben hat. Sie ist jedoch kontinuierlich vorhanden. Davon zeugen Phänomene wie das politisch motivierte Theater nach 1950 (z. B. Dokumentarisches Theater), das die deutsche und österreichische Gesellschaft zur Reflexion des Nationalsozialismus und des Holocaust zwingt. Auch zeitgenössische Theaterskandale wie um Thomas Bernhards *Heldenplatz* im Burgtheater 1988[59] oder neuere Beispiele kleineren Formates (z. B.: *Idomeneo* in der Inszenierung von Hans Neuenfels an der Deutschen Oper in Berlin 2006, in der die abgeschlagenen Köpfe von Poseidon, Christus, Buddha und Mohammed gezeigt wurden; *Fegefeuer in Ingolstadt* am Volkstheater München 2004, dessen Plakat ein Werk von Martin Kippenberger zeigte: einen gekreuzigten Frosch).[60] Erst kürzlich wurden speziell in den Wiener Theaterkreisen zwei gesellschaftlich höchst relevante Themen diskutiert: Zum einen die Frage, wie weit eine große, staatstragende Institution wie das Burgtheater seine eigenen Produktions- und Arbeitsbedingungen kritisch hinterfragen sollte. Anlass war die Beauftragung des privaten britischen Sicherheits-Konzerns G4S mit der Leitung eines Schubhaftzentrums in Vordernberg (Steiermark) durch die Republik Österreich. Nachdem öffentliche Kritik an diesem Vertragsabschluss aufgekommen war, machte der Burgtheater-Billeteur Christian Diaz im Herbst 2013 darauf aufmerksam, dass der gesamte Publikumsdienst der Bundestheater Holding bereits vor Jahren an G4S ausgelagert worden war.[61] Er stellte die

---

[59] Burgtheater: *Heldenplatz. Eine Dokumentation*, Wien: o.V. 1989

[60] Vgl. Balme, Christopher: Schwellen der Toleranz. In: Fischer-Lichte/Wihstutz 2010. S. 121–130

[61] Vgl. IG Freie Theaterarbeit (Hg.): Zwischen Utopie und Pragmatik. Von welchem Theater träumst du? *gift – zeitschrift für freies theater* 01/2014. – In dieser Ausgabe sind die ‚Billeteurs-Rede' und ein Kommentar von Christian Diaz abgedruckt.

Frage, ob der Zukauf einer Dienstleistung von diesem Konzern nicht im Gegensatz zum gesellschaftspolitischen Auftrag der Institution Burgtheater stehen würde.

Im Mai/Juni 2014 ging es dann um das Phänomen des *Blackfacing*: Die Darstellung schwarzer Rollen durch schwarz angemalte, weiße Darsteller_innen. In den Augen vieler Rezipient_innen ist dieses theatrale Mittel schlicht rassistisch und spiegelt außerdem den institutionellen Rassismus der deutschsprachigen Bühnen wider: „die systematische Ausgrenzung von PoC (people of color)".[62] Die Debatte hat Wien im Zuge der Wiener Festwochen 2014 erreicht, weil eines der zentralen Stücke ausgerechnet *Die Neger* von Jean Genet in der Inszenierung von Johan Simons war.[63]

Zum Teil haben sich die Funktionen des Theaters auch verlagert, so z. B. auf das Beobachten und die Reflexion gesellschaftlicher bzw. politischer Zustände. Die Akteur_innen der freien Theaterszene in Wien hinterfragen in ihren Arbeitsprozessen und Produktionen, wie politisches Theater heute aussehen und gemacht werden kann und welche Strategien dafür zur Verfügung stehen.[64] Dirk Baecker hebt dieses Beobachten auf die Meta-Ebene: die zentrale Funktion des Theaters heute ist das „Beobachten des Beobachtens", so schreibt er in seinem Buch *Wozu Theater?*[65] Hans-Thies Lehmann macht in *Postdramatisches Theater*[66] aus der ‚Not' der gesellschaftlichen Bedeutungsverschiebung und der Verlagerung der narrativen Formen auf andere Medien gar eine Tugend: dadurch kann sich das Theater wieder auf seine ursprüngliche Eigenheit, die leibliche Ko-Präsenz und die Schaffung kollektiver, gesamtsinnlicher Erfahrungsräume, konzentrieren. Lehmann sieht in der Abkehr vom Logozentrismus und von der Dominanz des gesprochenen Wortes eine wichtige Zukunftsperspektive für das Theater in der heutigen Gesellschaft.

Allerdings darf man nicht übersehen, dass die Frage der gesellschaftlichen Relevanz von Theater sich mit diesem als Kunstsystem, als Teil des Kulturlebens, also einem engen Theaterbegriff beschäftigt. Phänomene der Theatralität treten aber im gesellschaftlichen Leben als inszenierte Ereignisse in vielerlei Gestalt auf, nicht nur im spezifischen Theater-

---

[62] Milagro, Lara-Sophie: Die Bequemlichkeit der Definitionshoheit. Die Blackfacing Debatte – Man muss kein Neonazi sein, um rassistisch zu handeln, in: *gift* 02/2014, S. 21–30, hier: S. 21

[63] In den Ausgaben 02/2014 und 03/2014 der *gift* sind mehrere Beiträge zum Thema nachzulesen.

[64] Vgl. Wanunu, Yosi: 9 Notes on the Making of a Political Cycle. In: *gift* 03/2011, S. 47–51. – Bosse, Claudia: wenn wir etwas tun wollen müssen wir wissen wie [...] was also tun? In: *gift* 04/2011, S. 10–13. – Kopf, Xenia: Kreisen im Swimming Pool, Herrschen im Feudal-Garten. In: *gift* 03/2012, S. 4–7

[65] Baecker, Dirk: *Wozu Theater?* Berlin: Theater der Zeit, 2013

[66] Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater.* Frankfurt a. Main: Verl. d. Autoren 2008 [1999]

Bereich. Denn Theatralität basiert auf sozialer Interaktion und leiblicher Ko-Präsenz und durchdringt notwendigerweise das menschliche Leben in jeder Sphäre: im Alltag[67], im gesellschaftlichen Leben, in Politik, Kultur, Arbeit etc. Gerade in einer Gegenwart, die von einem markanten Bedarf nach dem *Ereignis* schlechthin geprägt ist (Stichworte: Event / Eventisierung,[68] Erlebnisgesellschaft,[69] ‚Erlebnisstadt'[70]), kann der Begriff der Theatralität dazu beitragen, zeitgenössische kulturelle Phänomene zu fassen. Inszenierte Ereignisse, die künstlerische Interventionen ebenso umfassen wie politische oder repräsentative, die die konventionelle Rollenaufteilung in Darsteller_innen und Publikum nutzen, umkehren oder aufheben und die gesamtsinnliche Erfahrungsräume schaffen, sind beileibe keine Nischen-Erscheinung. Und sehr häufig fallen diese Phänomene mit einem anderen zusammen, nämlich dem Öffentlichen Raum.

I.3 Konzepte des Öffentlichen Raums in den Kultur- und Geisteswissenschaften

Der Forschungsdiskurs zeigt, dass das Begriffspaar des Öffentlichen Raums eigentlich eines der Planer_innen, Architekt_innen und Städtebauer_innen sowie der Stadtpolitik ist; eingesetzt wird er teils als pragmatischer Praxis-Begriff, teils als ideologisch besetztes Idealbild. Theoretisch fundierte, grundlegende philosophische Arbeiten zum Öffentlichen Raum fehlen dagegen weitgehend, zumindest in den deutschsprachigen Kultur- und Sozialwissenschaften. Sowohl zur Öffentlichkeit als auch zum Begriff des Raumes selbst liegen breit rezipierte Standardwerke vor[71], nicht jedoch zu jener Denkfigur, die beides verknüpft.

---

[67] Vgl. z. B. Goffman 1983 [1959]

[68] Vgl. z.B. Hitzler, Ronald: *Eventisierung. Drei Fallstudien zum marketingstrategischen Massenspaß,* Wiesbaden: VS Verl. f. Sozialwissenschaften / Springer 2011

[69] Vgl. z.B. Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart,* Frankfurt a. Main (u.a.): Campus, 2005 [1992] – Ronneberger, Klaus: Die Stadt als Event. In: *Bildpunkt* Winter 2012, http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunkt-2012/eventisierung/ronneberger.htm

[70] Ronneberger, Klaus: Urbanes Rauschen. Zu den Widersprüchen kultureller Aktivität in der unternehmerischen Erlebnisstadt der Gegenwart, in: *kulturrisse,* 03/2012, http://kulturrisse.at/ausgaben/widersprueche-der-kreativen-stadt/oppositionen/urbanes-rauschen (Zugriff: 29.01.2015)

[71] z.B. Habermas 1990 [1962]; de Certeau 2012 [1980]; – Michel Foucault: Von anderen Räumen [1967]. In: Dünne/Günzel 2012 [2006], S. 317–329

Philosophie

Stellenweise taucht der Öffentliche Raum in philosophischen Werken auf, so z.B. bei Hannah Arendt[72] oder Vilém Flusser[73]. Arendt definiert den Öffentlichen Raum (*polis*) metaphorisch-philosophisch als „Das Gemeinsame“: ‚öffentlich’ ist für sie zum einen „alles, was vor der Allgemeinheit erscheint, für jedermann sichtbar und hörbar ist, wodurch ihm die größtmögliche Öffentlichkeit zukommt.“[74] Zum anderen ist ‚das Öffentliche’ die gemeinsame Welt, die trotz multipler, variabler Perspektiven auf sie doch „ein und derselbe Gegenstand“ ist. Die gemeinsame Welt versammelt die Menschen als ein „Zwischen“ und verbindet und trennt sie dabei zugleich.[75] Der Raum-Begriff selbst wird bei Arendt eigentlich nicht behandelt, da sie den ‚öffentlichen Raum’, ‚das Öffentliche’ und an dieser Stelle auch ‚die Welt’ synonym gebraucht. Zudem definiert Arendt den Öffentlichen Raum stets in dichotomischer Abgrenzung zum privaten Bereich (*oikos*, bloßes oder natürliches Leben, auch Haushalt) und entwirft in ihrer Schrift einen apokalyptisch angehauchten Abgesang auf den Öffentlichen Raum: In der Neuzeit drängt das Private zunehmend in das Öffentliche und ‚kontaminiert’ gleichsam die genuin öffentliche Sphäre, die dadurch ihre versammelnde Kraft verliert.

Eine ähnliche Perspektive hat Vilém Flusser auf den Öffentlichen Raum: er definiert den Öffentlichen wie auch den Privatraum funktional, verwendet dabei eine besonders plastische Sprache. In einem kurzen Abriss zur Geschichte der Raumgestaltung beschreibt er, wie sich der Lebensraum des Menschen während des Nomadentums jeweils spontan „in einen Jagdraum (die Steppe) und einen Verdauungs- und Fortpflanzungsraum (die Hütte)“[76] teilte. Mit der Sesshaftigkeit, dem Ackerbau und dem Entstehen von Siedlungen wird die Aufteilung des Raumes verfestigt.

> „Der Sitz- und Warteraum heißt der Privatraum, und der Gräserraum (das Kornhaus) heißt der öffentliche. Seither sind die Raumgestalter leider nötig geworden, denn die Einteilung des Lebensraums in Privatraum und öffentlichen, republikanischen, politischen (oder wie immer man das Kornhaus nennen will) ist und bleibt problematisch. [...] Raumgestalter sind dazu da, den Verkehr zwischen privat und öffentlich zu regeln. Zu diesem Zweck eben entwerfen sie Mauern, Fenster und Türen, und Straßen,

[72] Arendt, Hannah: *Vita activa. oder Vom tätigen Leben*, München: Piper 2011 [1958]

[73] Flusser, Vilém: Räume [1991]. In: Dünne/Günzel 2012 [2006], S. 274–285

[74] Arendt 2011 [1958], S. 62

[75] Ebd., S. 65f

[76] Flusser 2012 [1991], S. 279

> Plätze und Tore. Privat und öffentlich sind die beiden großen Lebensraumkategorien und alle übrigen Räume sind dort einzuräumen."[77]

Ähnlich wie Arendt postuliert auch Flusser das Verschwinden des Öffentlichen Raums. Mit der medialen Durchdringung des Lebensraums und der voranschreitenden Vernetzung und Digitalisierung wird die Unterscheidung öffentlich/privat obsolet – verschieden gewidmete Räume greifen ineinander und überlagern sich zunehmend.

> „Das ist oberflächlich daran erkenntlich, daß der öffentliche Raum (die Politik, die Republik) keine Funktion mehr hat und unter dem immer dichter werdenden Netz von sichtbaren und unsichtbaren Kabeln verschwindet. Die Trennung zwischen privat und publik wird immer weniger sinnvoll, wenn so genannte Politiker durch Kabel hindurch in der Küche uneingeladen auftauchen können. [...] Der virtuelle und der Weltraum beginnen, in den Lebensraum einzubrechen [...]."[78]

Urbanistik

Gebräuchlicher ist der Begriff des Öffentlichen Raums in der Urbanistik, der Stadtforschung, wo er meist als Korrelat oder Konkretisierung des urbanen/städtischen Raums bzw. von Urbanität schlechthin genutzt wird. Begriffsgeschichtlicher Hintergrund dafür sind v.a. frühe soziologische Arbeiten, die sich mit den spezifischen sozialen Rahmenbedingungen von Städten auseinandersetzen. So ist z.B. für Georg Simmel die (wachsende) physische und interaktive Dichte der Großstadt zu Ende des 19. Jh.s der Ausgangspunkt einer gesellschaftlichen Ordnung, die eine Differenzierung des Stadtraums in eine öffentliche und eine private Sphäre mit sich bringt.[79] Ein aktuelles Beispiel dafür ist die 2012 fertig gestellte Dissertation von Emanuela Semlitsch an der TU Wien, die sich mit theatralen Phänomenen im Stadtraum und deren raumplanerischen Implikationen beschäftigt[80]. So werden die Begriffe Öffentlichkeit und Urbanität kausal gekoppelt: „Je stärker die Polarität und

---

[77] Ebd.

[78] Ebd., S. 280

[79] Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006 [1903] – Richard Sennett hat rezent den Verfall des öffentlichen Lebens diagnostiziert, vgl. Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Berlin: Berlin Verl. 2013 [1977]

[80] Semlitsch, Emanuela: *Spielräume lassen. Performative Interventionen im Kontext der Stadt*, Wien (Diss.) 2012. – Semlitschs Dissertation blickt aus einer anderen Perspektive (Technische Universität Wien, Fakultät Architektur und Raumplanung) auf denselben Sachverhalt wie die vorliegende Arbeit und ist daher aus mehreren Gründen als Referenzpunkt interessant; sie bietet auch reichhaltigen Einblick in die eigene Straßentheaterpraxis der Autorin und liefert damit umfassendes Anschauungsmaterial für die vorliegende Forschungsfrage.

Wechselbeziehung zwischen privat und öffentlich, desto ‚städtischer' ist die Stadt."[81] Die hinter dieser Begriffsnutzung stehende Annahme, dass öffentliche Räume erst mit einem gewissen Grad an (physischer, sozialer, kultureller) Dichte entstehen, erklären allerdings nicht jene begriffliche ‚Öffentlichkeits-Klammer', die stets in der Antike ansetzt (griechische Polis, römische Republik), sich lt. Habermas aber erst im 18. Jh. fortsetzt. Zum einen lässt sich die Dichte der griechisch-antiken Polis nicht mit jener der Großstadt ab dem späten 19. Jh. vergleichen. Zum anderen weisen auch dazwischen liegende Zeitabschnitte wie das Mittelalter oder die Renaissance Bevölkerungswachstum und Verstädterung auf, wenn auch diskontinuierlich und wesentlich langsamer. Neben der Dichte ist also auch eine spezifische gesellschaftliche Struktur, eine politisch-soziale Verfasstheit konstitutiv für öffentliche Räume.

Das Konzept des Öffentlichen Raums der vorliegenden Arbeit

Im Verständnis der vorliegenden Arbeit ist der Öffentliche Raum jener Raum, in dem schließlich Phänomene der Theatralität mit Öffentlichkeiten zusammentreffen. Grundlage dafür ist ein relationaler Raumbegriff[82], der davon ausgeht, dass Raum nicht (nur) materiell-physisch als Voraussetzung (Container, Behälter) für Dinge und Individuen existiert, sondern dass Raum immer durch Praxen und Prozesse wie (soziale) Interaktion und Aneignung hergestellt wird.

Vom absoluten zum relationalen Raum

Bis Anfang des 20. Jh.s galt der Raum – v.a. Immanuel Kants Aufsatz *Kritik der reinen Vernunft* (1781) folgend – als „eine starre Form oder eine unbelebte Substanz, derer sich Geschichte oder Kultur zu bemächtigen habe."[83] Kant definierte Raum als ein von der Erfahrung des Subjektes unabhängiges Apriori, d.h. als eine von subjektiver Erfahrung abgekoppelte Voraussetzung. Begleitet wurde dieser absolute oder substantialistische Raumbegriff durch eine gleichzeitige Aufwertung der Zeiterfahrung, in der „fortan das eigentliche Moment von Subjektivität vermutet" und die durch das Geschichtsdenken des 19. Jh.s noch verstärkt wurde. [84] Anfang des 20. Jh.s kommen erste Zweifel an dem a priori

---

[81] Noack, Konstanze / Oevermann, Heike: Urbaner Raum: Platz – Stadt – Agglomeration, in: Günzel, Stephan (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart (u.a.): Metzler 2010, S. 266–279, hier: 267

[82] Als Lektüre zum Konzept des Raumes aus (wissenschafts-) historischer Perspektive sowie in verschiedenen geistes-, kultur- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen empfiehlt sich Günzel 2010

[83] Günzel, Stephan: Kopernikanische Wende. In: Ders. 2010, S. 79

[84] Ebd.

vorhandenen, toten Raum auf. Raum wird zunehmend als subjektiv erfahrungsabhängig verstanden. In den 1930ern formuliert Ernst Cassirer eine phänomenologische Raumtheorie, die davon ausgeht, dass Raum eine kulturelle Form ist und je nach Wahrnehmung mythisch, theoretisch oder ästhetisch strukturiert sein kann[85]. Kurt Lewins Feldtheorie basiert auf der Annahme, dass Räume (verstanden als ‚Felder') durch Funktionsbeziehungen und kollektive Nutzung konstituiert werden. Lebensraum wird also nicht geodeterministisch verstanden, sondern als individuell verschiedentlich genutzter Raum.[86] Henri Lefebvre schließlich definiert Raum als ein „*(soziales) Produkt*", das durch räumliche Praxis und Aneignung hergestellt wird:

> „Jede Gesellschaft [...] produziert ihren eigenen Raum. Die antike Polis lässt sich nicht als eine Ansammlung von Menschen und Dingen *im Raum* verstehen [...]. Die Polis hatte ihre Raumpraxis; sie hat ihren eigenen Raum geschaffen, d. h. ihn *angeeignet*."[87]

Das Konzept des relationalen Raums gründet also in den Vorbedingungen der subjektiven Wahrnehmung, der kollektiven Nutzung und der Praxis bzw. der Aneignung. Der physisch-materielle Charakter von Orten wird dabei nicht zur Gänze aufgegeben. Für die Raum- und Stadtsoziologin Martina Löw gehören zu den wichtigsten „Dimensionen der Konstitution von Raum" neben dem Handeln auch räumliche Struktur, Körperlichkeit oder Materie.[88]

Vom relationalen Raum zum Öffentlichen Raum

Was muss dementsprechend mit einem Ort angestellt werden, um ihn nicht nur zu einem Raum im Allgemeinen, sondern zu einem öffentlichen Raum im Besonderen zu machen? In diesem Fall, so meine Arbeitshypothese, bestehen die konstitutiven, also ‚raumschaffenden' Handlungen in Prozessen der Aneignung durch verschiedene Interessensgruppen einer Gesellschaft, die wiederum Ver- und Aushandlungsprozesse auslösen können. Diese

---

[85] Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum [1931]. In: Dünne/Günzel 2012 [2006], S. 485–500

[86] Sehr anschaulich legt dies Martha Muchow dar: Ein Holzgitter entlang der Straße ist „in der Welt der Erwachsenen ein raumgliederndes, Bewegung hemmendes und Schutz gewährendes [...] Element, das den Bewegungsraum des [...] Erwachsenen begrenzt. In der Welt des Kindes stellt es ein taktiles Merk- und Wirkbild dar. [...] So wird ein uns Erwachsenen belanglos und geringfügig erscheinendes Stück der Umgebung [...] zum Greif-, Sprung-, Kletter-, Sitz- und Hock-Ding in der Welt des Kindes." – Muchow, Martha: Der Lebensraum des Großstadtkindes [1935]. In: Günzel 2013, S. 330–336, hier: S. 335f

[87] Lefèbvre, Henri: Die Produktion von Raum [1974]. In: Dünne/Günzel 2012 [2006], S. 330–342, hier: 330–331 (Hervorhebungen im Original) – Vgl. auch (wie bereits zitiert) De Certeau 2012 [1980]: „Insgesamt *ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht*." (S. 345)

[88] Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2001, S. 152ff

Aneignungsprozesse haben notwendigerweise immer performativen und oft theatralen Charakter (vgl. Kap. II.1 *Performativität* und *Theatralität*) Sie werden zielgerichtet, d.h. strategisch gesetzt und nehmen dabei häufig die Form strategisch inszenierter Ereignisse an. Anders ausgedrückt: bestimmte Aneignungsprozesse, nämlich strategisch inszenierte Ereignisse, konstituieren öffentliche Räume. Der Terminus ‚inszeniert' meint in diesem Zusammenhang eine intentional gewählte (zweckgerichtete) ästhetische Form, die sich eines bestimmter Zeichensprache bzw. eines bestimmten Codesystems bedient. (vgl. Kap. II.1 *Inszenierung*) Diese inszenierten Ereignisse können z. B. Theater/Performance/künstlerische Interventionen, Events/Feste/Spektakel oder politische Protest-/Demonstrationsformen sein (Selbst- und Fremdzuschreibung müssen sich dabei nicht decken).

Hier sind zwei Ergänzungen notwendig: erstens können Aneignungen, die öffentliche Räume konstituieren, auch andere Formen annehmen, sie sind jedoch immer intentional (zweckgerichtet). Zweitens sind die dadurch hergestellten öffentlichen Räume nicht dauerhaft installiert, sondern haben temporären Charakter (ähnlich der temporären Urbanität, wie sie für das Konzept der Zwischenstadt und der Stadtregion formuliert wurde). Sie sind in diesem Verständnis auch nur als eine Vielzahl von Varianten denkbar. Um den Unterschied zwischen dem idealtypischen Konzept (Öffentlicher Raum im Singular) und den konkreten Manifestationen dieses Konzeptes (öffentliche Räume im Plural) zu verdeutlichen, werden die Begriffe in dieser Arbeit bewusst groß bzw. klein geschrieben.

Manifestationen öffentlicher Räume: diskursive Heterotopien

Manifeste öffentliche Räume lassen sich in Erweiterung von Michel Foucaults Konzept auch als Heterotopien lesen, ein Begriff, der in keiner kulturwissenschaftlichen Betrachtung des Raums fehlt.

Nach Foucault sind Heterotopien – im Unterschied zu den „zutiefst irrealen" Utopien, also Orten ohne Ort – tatsächlich existente „Gegenorte". Es handelt sich um „verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden."[89] Diese Räume können mehrere reale Orte zusammenlegen, die an sich nicht vereinbar sind (hier verweist Foucault z. B. auf das Theater und das Kino) und sind an Zeitschnitte (Heterochronien) gebunden, d. h. an eine zum Alltag abweichende Zeiterfahrung. „Eine Heterotopie beginnt erst dann voll zu funktionieren, wenn die Menschen einen absoluten Bruch mit der traditionellen Zeit vollzogen haben." Außerdem sind sie durch ein „System der Öffnung und Abschließung" charakterisiert, also durch bestimmte Zu-, aber auch

[89] Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne/Günzel 2012 [2006], S. 317–329, hier: 320

Austrittsbarrieren. Schließlich erfüllen Heterotopien „gegenüber dem übrigen Raum“ bestimmte Funktionen. Je nachdem, welche gesellschaftliche Gruppe sie fokussieren oder welche Funktion die Heterotopien ausüben, beschreibt Foucault verschiedene Arten: Krisen- und Abweichungsheterotopien (Definition entsprechend der ‚Zielgruppe’) wie Gefängnisse oder Altersheime, Illusions- und Kompensationsheterotopien (Definition entsprechend der Funktion) wie Bordelle oder Kolonien.

An den letzten beiden Charakteristika, nämlich den Barrieren und den Funktionen, möchte ich ansetzen und eine Erweiterung vorschlagen. Jene manifesten öffentlichen Räume, die als Heterotopien verstanden werden können, sind nicht durch die gleiche Art von Barrieren abgegrenzt wie Foucault sie beschreibt (physische Barrieren, ‚Schleusenwärter_innen’, die den Zugang regeln, und/oder Rituale). Diese bestehen vielmehr in Wissensbarrieren und vorhandenen oder fehlenden sozio-kulturellen Kompetenzen (d. h. abrufbaren Informationen, Kenntnis von Daten und Fakten; die Fähigkeit, ästhetische, soziale oder politische Codes lesen zu können; Milieu- bzw. Gruppenzugehörigkeit; etc). Zweitens erfüllen sie eine Funktion, die über jene hinausgeht, die Foucault beschreibt, indem sie gesellschaftliche Aus- und Verhandlungsprozesse ermöglichen. In diesem Sinne könnte man sie als diskursive Heterotopien bezeichnen.

Ähnliche Überlegungen stellen etwa Patrick Primavesi oder Benjamin Wihstutz für das Theater in ihren Aufsätzen im Sammelband *Politik des Raumes* an. Primavesi spricht von *Heterotopien des Öffentlichen* und untersucht das „heterotopische Potenzial“ von Theater und Festkultur um 1800.[90] Wihstutz konzentriert sich auf das politische Gegenwartstheater:

> „Als Heterotopie vermag das Theater [...] als politischer Gegenort der Gesellschaft zu dienen, als anderer Raum mit Laborcharakter, der aufgrund seines Systems der Öffnungen und Schließungen den Ausnahmezustand ermöglicht, ohne zwangsläufig Orte und Ordnungen außerhalb des Aufführungsraums ernsthaft gefährden zu müssen.“[91]

Wie oben bereits beschrieben wird der Öffentliche Raum häufig gleichgesetzt mit Urbanität, also dem ‚Städtischen’. Diese grundlegende Verknüpfung stellt womöglich einen Kurzschluss dar, weil sie andere Formen des Zusammenlebens in kleineren Siedlungsverbünden und damit vielleicht andere Formen von Öffentlichkeiten ausklammert. [92]Trotzdem scheint die Stadt ein

---

[90] Primavesi, Patrick: Heterotopien des Öffentlichen – Theater und Fest um 1800. In: Fischer-Lichte/Wihstutz 2010, S. 45–58

[91] Wihstutz, Benjamin: Anderer Raum oder Raum der Anderen? Überlegungen zum politischen Gegenwartstheater, in: Fischer-Lichte/Wihstutz 2010, S. 59–73, hier: S. 61

[92] Die Frage nach nicht-urbanen, ruralen, dörflichen, oder auch virtuellen Öffentlichkeiten und deren Räumen kann in dieser Arbeit nicht behandelt werden. Eine Abkoppelung der beschriebenen diskursiven Heterotopien

prädestinierter ‚Spielraum des Öffentlichen' zu sein, der das Entstehen öffentlicher Räume offenbar begünstigt. Mit ihren spezifischen sozialen, politischen und ökonomischen Verhältnissen ist sie auch jener Ort, der das theoretische wie praktische Interesse am Konzept des Öffentlichen Raums nährt. Im Anschluss wird daher näher auf einige im vorliegenden Kontext relevante räumliche und soziale Spezifika der Stadt eingegangen.

I.4 Der Öffentliche Raum par excellence*: die Stadt*[93]

Eine moderne Großstadt entsteht nach Hans Paul Bahrdt[94] mit der Ausrichtung der Ökonomie auf den Markt, weswegen der zentrale Marktplatz auch als „Ausgangspunkt der Stadtwerdung und Grundtypus des öffentlichen Raums" bezeichnet wird[95]. Verdichtung sowie Polarisierung des Lebens in öffentliche und private Sphäre werden gemeinhin als Grundzüge der Stadt betrachtet.[96] Die Stadt wird vom Land auch durch eine bestimmte Struktur des Zusammenlebens unterschieden: „Das gemeinschaftliche Leben des *oikos*, des Dorfes oder der Familie ist unmittelbar und wird durch gemeinsame Normen, Ziele und Werte geregelt, das gesellschaftliche Leben der Stadt dagegen durch anonyme Gesetze."[97] Zeitgenössische Ansätze interpretieren Städte als (soziale, ökonomische, kulturelle) Knotenpunkte, die zugleich von Differenzen, Segregationsprozessen und Spannungsverhältnissen geprägt sind: „zwischen physischer Nähe und sozialer Distanz, zwischen Dichte und Fremdsein, zwischen historischer Bedeutung und aktueller Nutzung"[98].

(d.h. der durch inszenierte Ereignisse geschaffenen öffentlichen Räume) vom Stadtraum würde zudem verschleiern, dass sich diese Arbeit ausschließlich mit Phänomenen beschäftigt, die in (Groß-) Städten zu beobachten sind bzw. waren.

[93] Das Konzept geht vom Idealtypus der europäischen (Groß-)Stadt aus. Nicht jede Stadt weist automatisch öffentliche Räume auf.

[94] Bahrdt, Hans Paul / Herlyn, Ulfert: *Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau*, Wiesbaden: Verl. für Sozialwissenschaften 2006

[95] Noack/Oevermann 2010, S. 272

[96] Vilém Flusser erweitert diese beiden Kategorien noch: neben *oike* (privater Raum) und *agora* (öffentlicher Raum) tritt noch *temenos*, der heilige Raum. Wie viele Theoretiker referiert Flusser hier auf die antike griechische *polis*. – Flusser, Vilém: Urbanität und Intellektualität. In: *Zeitmitschrift – Journal für Ästhetik und Politik,* Nr. 6, 1989/90, S. 96. Weitergedacht findet sich die Kategorie der heiligen Räume etwa bei Foucault, der in den bis heute gültigen Gegensatzpaaren wie öffentlich/privat, aber auch familiär/gesellschaftlich, Freizeit/Arbeit etc. eine fortgeschriebene, „blinde Sakralisierung" sieht. – Foucault 2012, S. 319

[97] Noack/Oevermann 2010, S. 266–267

[98] Ebd., S. 273

Urbane Wandlungsprozesse

Die modernen Großstädte (Europas und Nordamerikas) unterliegen stets grundlegenden Wandlungsprozessen:[99] So entstand mit dem wachsenden Verkehrsaufkommen und der immensen Zunahme des Individualverkehrs Anfang des 20. Jh.s ein städtebauliches Ideal der Funktionstrennung, das Räume des Wohnens, des Arbeitens und der Freizeit säuberlich trennte und v.a. den Verkehrsflächen eine Vorrangstellung einräumte. Im Fokus stand dabei der ungebremste, ideale Fluss von Menschen und Waren im Verkehrssystem. In diesem Ansatz wurden die öffentlichen Nutzungs-Potenziale von Straßen und Plätzen ignoriert und der Zirkulations-Infrastruktur untergeordnet. In vielen Städten wirkt diese Zonierung auch heute noch nach und ist wahrscheinlich mit ein Grund für das wieder aufgelebte Interesse der Städteplaner_innen und Architekt_innen an den öffentlichen Räumen. Theoretiker_innen wie Henri Lefebvre, Jane Jacobs[100] oder Guy Debord[101] äußerten Kritik an diesem städtebaulichen Ansatz und formulierten Strategien der Lösung oder des Widerstands.

Neben die physische Beschleunigung der Verkehrssysteme tritt mit der Etablierung neuer (digitaler) Kommunikationsmedien und der voranschreitenden globalen Vernetzung von Ökonomien eine Beschleunigung von Kommunikation und Kapitalfluss. Mit diesen Technologien werden die räumlichen Distanzen gleichsam verkleinert und leichter überwindbar. Diese Entwicklung nennt David Harvey die *time-space-compression* und macht sie als Ursache für den verstärkten globalen Wettbewerb der Städte und Regionen aus: „Die aktive Erzeugung von Standorten mit bestimmten Eigenschaften wird zu einem wichtigen Instrument in der räumlichen Konkurrenz zwischen Orten, Städten, Regionen und Nationen.“[102] Denn paradoxerweise steigt die „Sensibilität des Kapitals für die Verschiedenartigkeit der Orte“[103] mit der schwindenden Bedeutung räumlicher Barrieren. Zugleich führt der Standort-Wettbewerb nicht selten in eine serielle Gleichförmigkeit von Stadtbildern.

Marc Augé greift die Idee der Überwindbarkeit räumlicher Distanzen und Beschleunigung auf und interpretiert sie als ein „Übermaß an Raum“[104], mit dem ein Phänomen einhergeht, das

---

[99] Vgl. dazu überblicksmäßig ebf. Noack/Oevermann 2010

[100] Jacobs, Jane: *Tod und Leben großer amerikanischer Städte*, Basel (u.a.): Birkhäuser, 2014 [1961]

[101] Debord, Guy: Theorie des Umherschweifens [1958], In: Günzel 2013, S. 245–249

[102] David Harvey: Verdichtung von Raum [1989], in: Günzel 2013, S. 89–94, hier: S. 92

[103] Ebd., S. 93

[104] Augé, Marc: Nicht-Orte [1991]. In: Günzel 2013, S. 94–98, hier: S. 94

Augé als Nicht-Orte bezeichnet: diese sind „zeittypische Transiträume“[105], d. h. Einrichtungen für den beschleunigten Verkehr von Personen und Gütern wie Schnellstraßen, Autobahnkreuze, Flughäfen, die Verkehrsmittel selbst, aber auch Einkaufszentren oder Durchgangslager für Flüchtlinge. Womöglich sind diese Nicht-Orte ein Gegenbegriff zu den oben beschriebenen öffentlichen Räumen – je weiter die Transit-Funktion in den Hintergrund tritt, und der Aufenthalt, das Verweilen in den Vordergrund, desto mehr öffentliches Potenzial wohnt einem Ort inne.

Ein anderes zeittypisches Phänomen ist die Suburbanisierung oder Zersiedelung, die mit Deindustrialisierung und steigendem Wohlstand einhergeht. Durch sie entstehen erweiterte Stadträume, die nicht mehr mit denselben Kategorien definiert werden können wie die Kernstädte und die daher als Stadt-Regionen oder Zwischenstädte bezeichnet werden: die Dichte nimmt hier deutlich ab, an Stelle eines einzelnen Zentrums treten polyzentrische Strukturen. Ebenso treten in manchen Städten Schrumpfungsprozesse auf, die Raum vom knappen Gut zur kritischen Ressource werden und ‚perforierte’ Städte entstehen lassen, die von Lücken, Brachen und Freiräumen geprägt sind. Die Frage nach dem Umgang mit Brachflächen, nach dem Entstehen von Urbanität und Öffentlichkeit muss sich gezwungenermaßen an diesen Orten anders stellen.

Inszenierungen des Stadtraums

Dieser sich gewandelt habende, verdichtete oder poröse, zonierte oder kohärente Stadtraum ist nun – in einem relationalen Raumverständnis – zugleich Ausgangspunkt wie Konsequenz unterschiedlicher Inszenierungs-Strategien. Die im Folgenden genutzten Begriffe sind vorerst Hilfs-Begriffe, die keine deutliche Abgrenzbarkeit voneinander und auch keine Vollständigkeit behaupten. Sie beschreiben taxativ unterschiedliche Strategien unter verschiedenen Prämissen, nichtsdestotrotz können sie auch überlappen.

Kunst

Gerade das Beispiel der Stadt Wien zeigt, dass ästhetisch-performative Interventionen ganz grundlegende Fragen zum Umgang mit (Stadt-) Raum stellen können. Von den frühen Arbeiten der Wiener Aktionisten (z.B. Günter Brus als *Zerrissener*, das *Tapp- und Tastkino* von VALIE EXPORT) bis zu den zeitgenössischen Formaten von theatercombinat, Carpa Theater, Oliver Hangls *Guerilla Walks* und *Walking Concerts*, der Programmschiene *Into the City* im Rahmen der Wiener Festwochen oder dem umfangreich aufgesetzten Programm *publik* der content.associates in der Seestadt Aspern, die bisher noch nicht viel mehr ist als

[105] Christians, Heiko: Landschaftlicher Raum – Natur und Heterotopie. In: Günzel 2010, S. 250–265, hier: S. 261

eine projektierte Stadt: sie alle arbeiten mit mehr oder weniger explizitem politischen Anspruch an der Schnittstelle Theater/Öffentlicher Raum und verfolgen dabei Strategien der Inszenierung, die diskursive Spielräume eröffnen (sollen). Ute Burckhardt-Bodenwinkler und Daniel Aschwanden (content.associates) beschreiben die Prämissen des Programms *publik* in der projektierten Seestadt folgendermaßen:

> „Der Raum wird produziert durch kulturelle Momente, in einem performativen Akt des räumlichen Erlebens, Erfahrens und Handelns. [...] Ohne diesen szenischen Raum sind Gebäude nur Konstruktion und die Stadt nur eine Agglomeration von Gebäuden und Straßen. [...] Das große weite, weitgehend brachliegende Land der zukünftigen Seestadt Wiens, eines der größten Stadtentwicklungsgebiete Europas, bietet uns Raum für das Dazwischen. Wir haben erkannt, dass wir mit temporären Interventionen und starken Erzählungen, mit neuen Strategien, Spielregeln und Akteuren eingreifen müssen, um Bürgerinnen öffentlichen Raum zur Verfügung stellen zu können.“[106]

Weiter unten wird konkreter auf einige dieser Herangehensweisen eingegangen, die sich größtenteils als emanzipatorische Strategien verstehen (vgl. Kap. II.2 *Künstlerische Inszenierungen*). An dieser Stelle soll auf zwei andere Dimensionen hingewiesen werden.

Event

Im oben beschriebenen globalen Standort-Wettbewerb der Städte nutzen Stadtverwaltungen – neben architektonischen *landmarks* – gerne inszenierte (Groß-) Ereignisse, also Events um die Stadt zu positionieren und zu vermarkten. Große Sportereignisse, aber auch kulturelle Festivals und ähnliche Veranstaltungen sollen Aufmerksamkeit generieren, Publikum anziehen (in diesem Sinne als Attraktionen fungieren) und der Stadt ein bestimmtes Image verleihen. Diese Strategie lässt sich als ‚Eventisierung', manchmal auch ‚Festivalisierung' beschreiben. Gleichzeitig hat sich die moderne, westliche Gesellschaft zu einer Konsumgesellschaft entwickelt: mit steigendem Wohlstand und erweiterter Freizeit geht eine Ästhetisierung der Alltagswelt einher, die zur Ausbildung von spezifischen Milieus und Lebensstilen geführt hat. Konsumentscheidungen dienen hierbei nicht (nur) der Befriedigung grundlegender Bedürfnisse, sondern auch einer sozialen Positionierung, und konsumiert werden nicht nur materielle Waren, sondern auch das mit dem Konsum verbundene Erlebnis (Stichwort ‚Erlebnisgesellschaft'). Der Publizist Klaus Ronneberger formuliert dies so:

> „Der Konsum dient hier weniger der Befriedigung elementarer Bedürfnisse als vor allem der Realisierung eines sozialen Status. Nicht nur im Sinne von Prestige und Ansehen, sondern auch was die Funktion der Gemeinschafts- und Szenenbildung anbetrifft. In diesem Kontext spielen Events eine

[106] Burkhardt-Bodenwinkler, Ute / Aschwanden, Daniel / content.associates: Vom Temporären zum Manifesten. Versuch eines gesellschaftlichen Settings für ein „urbanes Spiel“ und daraus resultierende Spielregeln. In: *Kulturrisse* 03/2012, http://kulturrisse.at/ausgaben/widersprueche-der-kreativen-stadt/oppositionen/vom-temporaeren-zum-manifesten (Zugriff: 29.01.2015)

> wichtige Rolle. Sie sollen die Routinen und Zwänge des alltäglichen Lebens für einen kurzen, ästhetisch und emotional verdichteten Zeitraum aufheben."[107]

Diese Inszenierungsstrategien sind fast als den ‚künstlerischen *grassroots* Aneignungen' wie oben beschrieben gegenläufig zu bezeichnen. Sie gründen auf einer ganz anderen Ebene von Deutungs- und Zuschreibungsmacht, d. h. auf spezifischen politischen Herrschaftsverhältnissen, und können daher auch als eine Art politischer *top down* Aneignung des Stadtraums verstanden werden.

Protest

Diese *top down* Strategien sind wiederum die negative Folie einer anderen Art politischer Raum-Aneignung, die als *bottom up* bezeichnet werden kann. Um genau gegen jene Machtverhältnisse aufzutreten (auftreten ist nicht zufällig auch ein theatraler Begriff), zu deren Strategien eben die Events gehören, gehen Menschen ‚auf die Straße'. Schon in dieser Wendung wird deutlich, dass politischer Protest in seiner sichtbarsten Form bedeutet, (Stadt-) Raum einzunehmen, ihn zu besetzen und damit anzueignen. Von Gruppen jeder Größenordnung werden dabei Codes abgerufen, verschiedene Zeichensprachen gewählt, Botschaft transportiert. Proteste, die sich auf der Straße oder auf Plätzen abspielen, besitzen immer eine performative Qualität, weil durch die gesetzten Handlungen bestimmte Wirklichkeiten hergestellt werden; sie haben aber immer auch eine theatrale Qualität, weil sie als Darstellungen gelesen und rezipiert werden können. Häufig sind sie überhaupt klar theatral angelegt, indem die Protestierenden eingeübte Rollen mit entsprechendem Text, Kostüm und/oder festgelegten Bewegungsabläufen aufführen. So hatte bspw. die gemeinschaftliche Aktion der Wiener Aktionisten *Kunst und Revolution* im Neuen Institutsgebäude der Universität Wien 1968[108] einen klaren politischen Hintergrund. Auch in zeitgenössischen Protestformen wird dies deutlich: ein aktuell (2014/2015) bekanntes Beispiel ist Pussy Riot, eine feministische Moskauer Punkband, deren Performances deutliche politische Botschaften transportieren. An beiden Beispielen wird aber auch eine folgenreiche Einschränkung ersichtlich: die Konsequenzverminderung, die theatrale Vorgänge charakterisiert, gilt nur so lange, wie Konsens über den Kunst-Charakter eines Ereignisses herrscht. Für beide genannten Beispiele war bzw. ist dies nicht der Fall, sowohl die beteiligten Wiener Aktionisten als auch die Mitglieder von Pussy Riot waren bzw. sind harscher politischer Verfolgung ausgesetzt.

---

[107] Ronneberger, 2012

[108] Vgl. Marschall 2010

Weitere Beispiele sind verschiedene Protest-Aktionen auf dem Taksim-Platz bzw. im Gezi-Park in Istanbul im Sommer 2013 oder auf dem Majdan-Platz in Kiew im Winter 2013/2014. Beide Protest-Bewegungen zeichnen sich durch eine starke Durchsetzung mit ästhetischen, theatralen und/oder performativen Elementen aus. Sie lassen ebenfalls jene oben erwähnte Ästhetisierung der Alltagswelt erkennen, die zunehmend wohlhabende Gesellschaften prägt. Während die Events aber vom affirmativen Charakterzug dieser Ästhetisierung leben, zeigt sie hier ihr subversives und emanzipatorisches Potenzial. Von allen bisher beschriebenen Strategien sind die Proteste wahrscheinlich jene, die am augenscheinlichsten diskursive Heterotopien, also öffentliche Räume herstellen, weil sie von einem sehr expliziten Diskurs – nämlich dem gesellschaftspolitischen – genährt werden.

II. Inszenierte Ereignisse im Kontext öffentlicher Räume

Im Kapitel I wurde untersucht, welche Bedeutung die Kategorien des Raums und der Öffentlichkeit für das Theater haben, sowohl in der Praxis als auch in der Theorie. Abschließend wurde ein auf die Forschungsfrage dieser Arbeit zugeschnittenes Konzept öffentlicher Räume entworfen, das davon ausgeht, dass öffentliche Räume nicht lediglich materiell-physisch vorhanden sind, sondern erst durch Aneignungen konkreter Orte entstehen. Zugleich wurde die These aufgestellt, dass diese Aneignungen häufig die Form strategisch inszenierter Ereignisse annehmen und dass manifeste öffentliche Räume auch als diskursive Heterotopien lesbar sind.

So wurde das Phänomen der öffentlichen Räume theaterwissenschaftlich interpretiert und nutzbar gemacht. Im Kapitel II werden nun umgekehrt theaterwissenschaftliche Begriffe im Kontext öffentlicher Räume untersucht. Anschließend werden ausgewählte – teils historische, teils rezente – Praxen und Strategien detaillierter diskutiert, die häufig als Referenzpunkt zeitgenössischer Formen der Aneignung fungieren.

II.1 Einordnung zentraler Begriffe

Verschiedene theaterwissenschaftliche Begriffe werden in dieser Arbeit zur Analyse inszenierter Ereignisse herangezogen. Sie werden anschließend im Hinblick auf den Gegenstandsbereich abgesteckt.

Theatralität

Theatralität lässt sich– in einer enger gefassten Perspektive – als die spezifische Qualität der künstlerischen Praxis ‚Theater' definieren. In diesem Fall bezeichnet Theatralität die Kombination verschiedener bedeutungstragender Kommunikationsmittel bzw. Zeichensysteme und die raumzeitliche Ko-Präsenz von Zuschauer_innen und Darsteller_innen. Auch der Kommunikationsprozess zwischen Aufführung und Publikum fällt unter diesen Begriff.[109] ‚Theater im öffentlichen Raum' ist im Prinzip eine stehende Begriffs-Kombination für als solche bezeichnete theatrale Ereignisse. Sie wird häufig wie eine Spartenbezeichnung eingesetzt, um Aufführungen an öffentlich zugänglichen Orten zu kennzeichnen, die sich zumeist im Stadtraum abspielen. Diese Bezeichnung macht das konkrete Selbstverständnis der Kunstschaffenden – oder das konkrete Verständnis der jeweils Kommunizierenden – deutlich, die das jeweilige Werk als Theater verstehen bzw. verstanden

[109] Vgl. Brauneck, Manfred (Hg.): *Theaterlexikon. 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2007 – Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2004

wissen wollen. ‚Theater im öffentlichen Raum' ist also eine pragmatische Alltags-Bezeichnung. Damit wird die jeweilige Aufführung ausdrücklich dem Kunst-System zugeordnet, mit einer Tendenz zur eher konventionellen/klassischen Form.

Für die vorliegende Arbeit ist aber eine wesentlich breitere Definition des Begriffs Theatralität sinnvoll. Matthias Warstat schreibt im *Metzler Lexikon Theatertheorie* zu dem Stichwort: „Aus heutiger Sicht gilt: Wo immer etwas oder jemand bewusst exponiert oder angeschaut wird, erhält Kultur eine theatrale Dimension."[110] Die Qualität des Theatralen ist also immer dann als Kategorie sinnvoll, wenn einer theaterwissenschaftlichen Fragestellung nicht aus kunst-, sondern aus kulturwissenschaftlicher Perspektive nachgegangen wird; d.h. wenn theatrale Qualitäten nicht (nur) innerhalb des so genannten ‚Kunsttheaters', sondern auch in anderen gesellschaftlichen Feldern untersucht werden – überall, wo ein Exponieren und Anschauen stattfindet. Theatralität ist demnach zu verstehen als „eine zentrale Qualität kultureller Praxis."[111] Dadurch wird dieser Begriff für die vorliegende Arbeit essentiell; er ermöglicht es, die qualitativ und quantitativ unterschiedlichsten theatralen Ereignisse aus einer einheitlichen Perspektive zu untersuchen, seien sie nun als Theater, Kunst, Demonstration, Fest usw. markiert.

Von den begrifflichen Varianten, die Warstat beschreibt, ist für den vorliegenden Kontext jene der „Theatralität als Relation alltäglicher und ästhetischer Praxisformen"[112] interessant. Ein solcher, übergreifender Theatralitäts-Begriff umfasst die genannten „Manifestationsbereiche des Theatralen" – mit der potenziell problematischen Konsequenz, dass „die Grenzen zwischen Kunst, Politik, Alltag, Freizeit und anderen Praxisfeldern [verschwimmen]."[113] Als mögliche Lösung dieses Problems zitiert Warstat eine Typologie theatralen Handelns von Rudolf Münz[114]: Theaterkunst, Theater des Alltags, Nicht-Theater („theaterfeindliches Handeln und Denken"[115]) und „spielerisch-reflexives Theater, das Kunst und Alltag kritisiert, aufmischt und reorganisiert."[116] Erst das komplexe Relationsgefüge

---

[110] Warstat, Matthias: Theatralität. In: Fischer-Liche, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Stuttgart/Weimar: Metzler 2014 [2005], S. 382–388, hier: S. 382

[111] Ebd., S. 383

[112] Ebd., S. 385

[113] Ebd.

[114] Vgl. Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998

[115] Warstat 2005, S. 386

[116] Ebd.

dieser vier Typen ist nach Münz als Theatralität zu bezeichnen. Damit lassen sich nicht nur synchrone Strukturen beschreiben, sondern auch der diachrone Wandel dieser Strukturen.

Münz' Typologie ist zwar ein logischer Schritt in die richtige Richtung, sie offenbart jedoch im vorliegenden Kontext eine deutliche Schwäche. Besonders der zweite Typ – Theater des Alltags – subsummiert nämlich so disparate Ereignisse wie die alltägliche Selbstdarstellung, das soziale Rollenspiel[117], das Verhalten im Rahmen von Veranstaltungen (Zeremonien, Paraden, Versammlungen etc.) und alltägliche Formen der Unterhaltung. Eine feinere Unterscheidung dieser sehr unterschiedlichen Formen theatralen Handelns, vor allem im Bezug auf die dahinter stehenden Strategien der Inszenierung, ist damit nicht möglich.

Warstat weist in dem Artikel auch auf ein Forschungsdesiderat hin, dem sich die vorliegende Arbeit zu einem gewissen Anteil widmet, nämlich dem Einsatz des Theatralitätsbegriffs in der Analyse politischer bzw. gesellschaftskritischer Fragestellungen.

> „Diese können von einer originären Politizität des Theatralen ausgehen: wie sich am Modell des Kunsttheaters zeigen lässt, sind theatrale Beziehungen stets machtförmig. Es gibt in Theateraufführungen zum einen asymmetrische Beziehungen zwischen verschiedenen Akteuren [...] [d.h. zwischen Darsteller_innen, aber auch zwischen Figuren, Anm. X.K.]. Zum anderen gibt es die Machtrelation zwischen Akteuren und Publikum. [...] Performer und Zuschauer agieren zudem keineswegs auf neutralem Boden. Mit Eintritt in die Aufführung geraten sie auf ein inszenatorisch vorstrukturiertes Terrain, so dass eine dritte, mehr oder weniger verborgene Macht ins Spiel kommt: die des Regisseurs, der nicht nur das Bühnengeschehen, sondern die raumzeitliche Gesamtkonstellation der Aufführung im Vorfeld beeinflussen kann. – Ähnlich komplexe Machtkonstellationen wirken in kulturellen Aufführungen aller Art."[118]

Gerade die Frage nach der Qualität theatralen Handelns im Kontext öffentlicher Räume geht dem Aspekt der Politizität und jenen Machtstrukturen nach, die die inszenierten Ereignisse prägen. Die spezifischen Deutungshoheiten, Verfügungsgewalten und Aneignungspraktiken, die im Rahmen inszenierter Ereignisse zur Anwendung kommen, bilden auch spezifische Machtverhältnisse ab. Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei der ‚nicht-neutrale' Boden, das „inszenatorisch vorstrukturierte Terrain"[119]: Von wem, wie und wozu wird ein Ereignis an einem öffentlich zugänglichen Ort inszeniert?

---

[117] Vgl. Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellungen im Alltag*, München/Zürich: Piper 1983 [orig. 1959] sowie Kap. I.2 *Öffentlichkeit als Kategorie in der Theaterwissenschaft* dieser Arbeit

[118] Warstat 2005, S. 387f

[119] Ebd.

Inszenierung

Die Inszenierung bezeichnet allgemein die bedeutungstragenden Kommunikationsmittel bzw. theatralen Zeichensysteme insgesamt, aber auch die aktive Auswahl und Organisation dieser Mittel/Zeichen für eine Aufführung, d. h. die konkrete Gestaltung eines theatralen Ereignisses.[120] Inszenierte Ereignisse sind keine zufällig entstehenden Phänomene, sondern werden bewusst und aktiv gestaltet. Es handelt sich dabei also um eine intentionale, also zweckorientierte, und damit strategische Tätigkeit: die „Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien [...], nach denen die Materialität einer Aufführung performativ hervorgebracht werden soll [...].“[121]

Noch im 19. Jh. bezeichnete der Begriff der Inszenierung eine Darstellungsstrategie, um Inhalt und Bedeutung eines dramatischen Textes anschaulich zu machen. Mit dem 20. Jh. wandelt er sich zu einer Erzeugungsstrategie, die das theatrale Kunstwerk in Form einer Aufführung erst hervorbringt. Die Inszenierung ist also

> „als ein intentionaler Prozess zu denken, in dem [...] ermittelt wird, welche Elemente zu welchem Zeitpunkt der Aufführung an welchem Punkt des Raumes erscheinen, wie sie sich durch den Raum bewegen, gestalten und verändern und zu welchem Zeitpunkt und an welcher Stelle des Raumes sie wieder aus ihm verschwinden sollen. [Inszenierung] lässt sich also als der Prozess beschreiben, in dem allmählich die Strategien entwickelt und erprobt werden, nach denen was, wann, wielange [sic!], wo und wie vor den Zuschauern in Erscheinung treten soll.“[122]

Damit wird deutlich, dass der Inszenierungsbegriff nicht auf den Anwendungsbereich des Theaters und auch nicht auf jenen der Kunst eingeschränkt ist. Er ist zu einem grundlegenden ästhetischen Begriff geworden, der neben Theater und Kunst auch auf Gesellschaft, Politik und Alltagsverhalten angewandt werden kann. Darauf weisen etwa gern gebrauchte Metaphern wie die ‚Kultur der Inszenierung’ oder die ‚Spektakelkultur’ hin. So kann z.B. auch die physisch-materielle Gestaltung von Orten, Außen- und Innenräumen, Elementen des Stadtraumes etc. mittels Architektur, Landschaftsgestaltung, Licht/Beleuchtung, Festlegung von Nutzungszonen etc. als Inszenierung gelesen werden. Im weiteren Sinne kann Inszenierung daher als die aktive und intentionale Gestaltung von Phänomenen (d. h. allem Wahrnehmbaren) beschrieben werden. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die grundlegende Verknüpfung des Begriffs der Inszenierung mit dem Begriff des Ereignisses einerseits und mit dem Begriff der Strategie andererseits.

---

[120] Vgl. Brauneck 2007

[121] Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung. In: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2014 [2005], S. 152–160, hier: S. 152

[122] Ebd., 154

Im Kontext der Forschungsfrage geht es mir v.a. um letzteren, d.h. um Inszenierungen als eine Form der intentionalen bzw. strategischen Aneignung von Raum. Denn dieses Verständnis von Inszenierung als intentionalen Prozess unterstreicht die Bedeutung des Handelns für das Entstehen öffentlicher Räume (jene diskursiven Heterotopien, die ich in Kap. I beschrieben habe). Gerade an öffentlichen Orten der Stadt (jene Orte, die im Verwaltungsjargon als ‚öffentlicher Raum' bezeichnet werden) spielt sich eine Vielzahl von inszenierten Ereignissen ab, die als solche Aneignungen verstanden werden können. Die gewählten Inszenierungsstrategien gehen dabei meist mit einer Markierung, d.h. der Setzung eines spezifischen Rahmens einher. Dadurch wird eine bestimmte Lesart bzw. Interpretationsweise des inszenierten Ereignisses nahe gelegt. Diese muss sich jedoch keineswegs mit der Rezeption des Ereignisses durch die Zuschauer_innen decken. Welche Strategien werden also bei der Inszenierung von Ereignissen an öffentlich zugänglichen Orten eingesetzt, um eine spezifische Lesart nahe zu legen?

Performativität

Nach Erika Fischer-Lichte bezieht sich der Begriff auf drei verschiedene Dimensionen: „(1) das wirksame Ausführen von Sprechakten, (2) das materiale Verkörpern von Bedeutungen und (3) das inszenierende Aufführen von theatralen, rituellen und anderen Handlungen."[123]

Ursprünglich stammt der Begriff aus der Sprachphilosophie und bezeichnet – abgeleitet von engl. *to perform*, dt. vollziehen – bestimmte Sprechhandlungen, die keinen Sachverhalt feststellen (konstative Äußerungen, die verifiziert oder falsifiziert werden können), sondern einen Sachverhalt erst hervorbringen[124]. Performative Äußerungen vollziehen also zugleich, was sie äußern. Besonders deutlich wird der performative Charakter von Sprechhandlungen in rituellen Handlungen wie Taufen oder Eheschließungen. Performative Sprechakte sind „selbstreferentiell, insofern sie das bedeuten, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstituierend, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen."[125] Dabei richten sie sich stets an eine soziale Gemeinschaft und sind an soziale und institutionelle Gelingensbedingungen geknüpft. Sie können daher erfolgreich oder nicht erfolgreich sein.

Der Begriff wurde von der Gender-Theoretikerin Judith Butler in die Kulturwissenschaft importiert, um ihre These von der sozialen Konstruktion von (Geschlechts-)Identität zu

---

[123] Fischer-Lichte, Erika: Performativität/performativ. In: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2014 [2005], S. 251–258, hier: S. 251

[124] Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart: Reclam, 2002 [1962]

[125] Fischer-Lichte 2014 [2005], S. 252

entwerfen. Hier geht es nun nicht mehr um Sprechakte, sondern um körperliche Handlungen. Durch wiederholte, stilisierte körperliche Handlungen wird Geschlechtsidentität laut Butler nicht ausgedrückt (ähnlich der konstativen Sprechakte), sondern erst hergestellt. Diese körperlichen Handlungen erhalten dadurch statt eines rein expressiven einen performativen Charakter. Die Identität, das Geschlecht, aber auch der Körper, werden nicht als faktische Gegebenheiten betrachtet, sondern als Zuschreibungen, die durch wiederholte körperliche Handlungen (den Prozess der Verkörperung) immer neu erzeugt werden. Sie werden damit von biologischen Gegebenheiten oder materiellen Fakten zu performativ generierten Bedeutungen. Auch hier spielt der soziale Kontext eine wesentliche Rolle: er strukturiert die Verkörperungsbedingungen vor, durch historisch gewachsene Praxen, durch die Favorisierung oder Sanktionierung von individuellen Identitäten. Gleichwohl bleibt dabei ein Interpretations-Spielraum für das Individuum offen. Der Verkörperungs-Prozess kann deshalb mit der Inszenierung eines dramatischen Textes verglichen werden, die Verkörperungsbedingungen als Aufführungsbedingungen gelesen werden.

Erika Fischer-Lichte führt beide Ansätze (Sprechakte und Verkörperung) zusammen, um in ihrem gleichnamigen Buch eine *Ästhetik des Performativen* zu begründen. Da beide Theorien „den Vollzug performativer Akte als ritualisierte öffentliche Aufführung [begreifen]“ [126], läuft der performative Charakter von Handlungen auf den Begriff der Aufführung hinaus:

> „Der Begriff des Performativen bezeichnet [...] den Aufführungscharakter von Handlungen, die in Anwesenheit anderer, also öffentlich vollzogen werden. Er bezieht sich insofern auf die theatrale Dimension menschlichen Handelns.“[127]

Fischer-Lichte rekurriert dabei auf das von Max Herrmann entwickelte Verständnis der Aufführung als ein transitorisches Ereignis, das in der Interaktion von Zuschauer_innen und Akteur_innen entsteht. Hermann fokussiert nicht auf die Zeichenhaftigkeit des Körpers, der Bedeutungen übermittelt, sondern auf seine Materialhaftigkeit, der Bedeutungen erst im Ereignis hervorbringt. Die Aufführung wird also „vom Werkbegriff zum Ereignisbegriff“ verschoben und „nicht als Repräsentation oder Ausdruck von etwas Vorgängigem, Gegebenem bestimmt, sondern [als] genuine Konstitutionsleistung [...].“[128]

In den Kulturwissenschaften ist nach einer Phase des Verständnisses von ‚Kultur als Text’ der performative Charakter kultureller Handlungen in den Vordergrund getreten. In der Theaterwissenschaft ist dieser v.a. mit der Etablierung von Performance-Kunst und anderen

---

[126] Fischer-Lichte 2004, S. 41

[127] Fischer-Lichte 2014 [2005], S. 255

[128] Fischer-Lichte 2004, S. 55

postdramatischen Theaterformen relevant geworden. Unter dem Vorzeichen der Performativität fokussiert die Theaterwissenschaft heute weniger die Übermittlung von Bedeutungen als vielmehr deren (performative) Hervorbringung. Damit können nicht nur Theateraufführungen, sondern die verschiedensten kulturellen Aufführungen (*cultural performances*) wie Riten, Feste, politische Veranstaltungen etc. untersucht werden.

In solchen kulturellen Aufführungen wirken stets sowohl das Semiotische, d.h. der bedeutungs*tragende* Zeichencharakter, als auch das Performative, d.h. die bedeutungs*erzeugende*, sinnlich wahrnehmbare Materialität der Elemente einer Inszenierung. Beide Qualitäten greifen ineinander, bedingen sich gegenseitig und prägen gleichsam die Rezeption; es hängt von der Inszenierungsstrategie ab, welche Seite stärker in den Vordergrund rückt. Geht es um die erzeugte Bedeutung (z. B. um eine Geschichte oder Botschaft) oder mehr um die Erfahrung im Hier und Jetzt? Zusätzlich wohnt jeder kulturellen Aufführung ein Transformationspotenzial inne; sei es die Veränderung des gesellschaftlichen Status' einer Person durch ein Ritual oder die psychischen, affektiven und physiologischen Mikro-Transformationen eines Zuschauenden in einer Theater-Aufführung. Fischer-Lichte schlägt daher vor, kulturelle Aufführungen auch als transformative Performanzen zu verstehen.

Der performative, d.h. bedeutungserzeugende und ‚wirklichkeitskonstituierende' Charakter von Inszenierungsstrategien, die öffentliche Räume entstehen lassen, ist augenfällig: Durch die gesetzten Handlungen (sowohl die Inszenierung des Ereignisses als auch die Wahrnehmung desselben) werden öffentlich zugängliche Orte in öffentliche Räume transformiert. Diese inszenierten Ereignisse können auch als (kulturelle) Aufführungen begriffen werden. Sie selbst und die ihnen zugrunde liegenden Strategien sind als performative Prozesse zu verstehen.

Performance

Performance als Anglizismus bezeichnet im deutschen Sprachraum seit den 1960ern eine spezifische Kunstform, die ursprünglich in der bildenden Kunst entstanden ist, sich aber bald auf die darstellenden Künste ausgeweitet hat. Die Performance bezeichnet eine künstlerische Praxis, die nicht ein Werk als Endprodukt schafft, sondern deren Prozess selbst das Äquivalent zum künstlerischen Werk ist. Die Performance fokussiert ganz klar das Performative von künstlerischen Handlungen gegenüber dem Semiotischen. Sie stellt sowohl die Abgrenzung einzelner Kunstgattungen als auch die Abgrenzung der Rollen ‚Künstler_in vs. Zuschauer_in' in Frage.[129]

[129] Lothar-Schröder, Johannes: Performance. In: Brauneck 2007, S. 782f

Das englische Subjektiv *performance* dagegen lässt sich mit dem deutschen Begriff Aufführung, wie oben umrissen, übersetzen. Richard Schechner nutzt diesen Begriff, um seine *Performance Theory* zu entwerfen (etabliert v.a. im englischsprachigen Raum, vgl. das gleichnamige Buch[130]):

> „*Performance*: [...] The whole constellation of events, most of them passing unnoticed, that take place in/among both performers and audience from the time the first spectator enters the field of the performance – the precinct where the theater takes place – to the time the last spectator leaves.“[131]

Dieser Begriff lässt sich ebenfalls – wie schon für die Charakteristika theatral oder performativ – auf ein breites Spektrum menschlicher Tätigkeiten anwenden: auf Spiel, Sport, Unterhaltung, die darstellenden Künste (darunter Theater, Tanz und Musik), Rituale, Alltagshandeln, auf jegliches ‚Spielen' oder ‚Aufführen' (*enactment*) sozialer, professioneller, geschlechtlicher, ethnischer Rollen, usw. Jede menschliche Tätigkeit, die in irgendeiner Weise gerahmt, ‚aufgeführt' (*enacted*), exponiert oder hervorgehoben ist, kann lt. Schechner als Performance bezeichnet werden.[132] Diese Handlungen sind stets Rekombinationen von *restored behaviour*[133] und werden sowohl durch Ritual als auch durch Spiel erlernt und geübt.

> „In fact, one definition of performance is: Ritualized behaviour conditioned and/or permeated by play. [...] Ritual and play lead people into a ‚second reality', separate from ordinary life. This reality is one where people can become selves other than their daily selves. [...] Thus, ritual and play transform people, either permanently or temporarily.“[134]

Schechners Performance-Begriff überschneidet sich in weiten Teilen mit den Begriffen der Theatralität und der Performativität. Er lässt sich als Synonym des bereits eingeführten Begriffs der kulturellen Aufführung verstehen.

Zusammengefasst wird der Begriff ‚theatral' dort angewandt, wo auf Vorgänge des Exponierens und Anschauens fokussiert wird; der Begriff ‚performativ', wo es um Vorgänge der Bedeutungserzeugung durch sinnlich wahrnehmbare Qualitäten geht. Jene inszenierten Ereignisse, die öffentlich zugängliche Orte in öffentliche Räume transformieren, sind im Sinne dieser Definitionen kulturelle Aufführungen oder, mit Schechner, *cultural performances*.

---

[130] Schechner, Richard: *Performance Theory.* London / New York: Routledge, 2003 [1977]

[131] Ebd., S. 71

[132] Schechner, Richard: *Performance Studies*. *An Introduction*, London/New York: Routledge, 2013 [2002], S. 2

[133] Auch *twice-behaved behaviour:* aktualisiertes Verhalten, d.h. Handlungen, die nicht zum ersten Mal ausgeführt werden. – Ebd., S. 28f

[134] Ebd., S. 52

Rahmen

Die beschriebenen Begriffe lassen sich, wie bereits dargestellt, auf eine Vielzahl von kulturellen Phänomenen anwenden. Wann jedoch ein Ereignis als Ritual, wann als Theater, Fest, politisches Statement oder einfach als alltäglich bezeichnet bzw. wahrgenommen wird, hängt von seiner Rahmung ab:

> „Es ist der Rahmen, der darüber entscheidet, ob etwas als Theater, Ritual oder eine andere Art der Aufführung wahrgenommen wird. Dieser Rahmen kann sowohl institutionell gesetzt werden als auch individuell."[135]

Auch Richard Schechner stellt fest, dass die Grenzen zwischen den verschiedenen kulturellen Phänomenen arbiträr und kulturell variabel sind. [136] Rahmen werden also intentional gesetzt, und das meist – auf institutioneller Seite – durch Inszenierungsstrategien. Damit werden Ereignisse mit dem einen oder anderen ‚Label' versehen, als Ritual, Theater etc. markiert. Ob sie individuell auch als solche wahrgenommen werden, steht außerhalb des Einflussbereichs der Inszenierung und hängt von den Merkmalen und der Perspektive des Individuums ab (Erfahrungshorizont, Nutzungsperspektive, Wertvorstellungen, Milieu, etc.). Die Rahmensetzungen können daher auch miteinander kollidieren. Es ist gerade ihre Performativität, die die Rahmung von Ereignissen sprengen oder kippen kann: sie verursacht sowohl Kontingenz (Möglichkeit bei gleichzeitiger Nicht-Notwendigkeit) als auch Emergenz (Nichtvorhersagbarkeit).[137]

Die Frage nach der Rahmensetzung ist besonders im Zusammenhang mit der Fragestellung der Arbeit interessant; an den Fallbeispielen soll untersucht werden, ob und wie spezifische Inszenierungsstrategien spezifische Rahmungen für öffentlich stattfindende Ereignisse begünstigen.

II.2 Praxen und Strategien der Inszenierung öffentlicher Räume

Um zeitgenössische Formen der Aneignung zu verstehen, die in der Lage sind, öffentliche Räume zu generieren, ist ein Blick in die Geschichte der entsprechenden Inszenierungsstrategien sinnvoll. Heute beobachtbare Aneignungsprozesse der unterschiedlichsten Hintergründe und Ausrichtungen ereignen sich nicht im ‚luftleeren Raum', d. h. geschichtslosen Umfeld. Sie sind, ganz im Gegenteil, aus historischen Praxen

---

[135] Fischer-Lichte 2014 [2005], S. 257f

[136] „The boundary between the performance and everyday life is shifting and arbitrary, varying greatly from culture to culture and situation to situation. Different cultures mark the boundaries differently." – Schechner 2003 [1977], S 70

[137] Fischer-Lichte 2014 [2005], S. 258

und Strategien hervorgegangen oder rekurrieren bewusst auf solche, indem bestimmte Werkzeuge oder Methoden aufgegriffen werden.

Dieser Abschnitt folgt weiter der Typologie Kunst – Protest – Event, da sie sich als hilfreich erwiesen hat, den Überblick über das weite Feld der Phänomene zu behalten. Sie präsentiert keine scharf abgegrenzten Kategorien sondern zeigt, aus welchen Perspektiven der Blick auf ein spezifisches Phänomen möglich ist und welche Rahmung sich für die beschriebenen Praxen anbietet. An dieser Stelle werden sie ausgehend von den Motivationen der Akteur_innen typologisiert.

Die portraitierten Praxen und Strategien wurden auf der Grundlage forschungspragmatischer Kriterien ausgewählt: ihre Relevanz zur Forschungsfrage, der Bezug zum deutschsprachigen Kulturraum bzw. zu Wien und das Vorliegen von Dokumentationsmaterial und/oder schriftlichen Konzepten.

Künstlerische Inszenierungen

Ein früher Vorläufer der modernen Kunst und damit vieler zeitgenössischer Kunstformen ist Dada, entstanden in den 1920er Jahren als Reaktion auf die menschenverachtenden Gräuel des ersten Weltkriegs. Die frühen Dadaisten wie z. B. Marcel Duchamp oder Kurt Schwitters betrachten Sprache als Herrschaftsinstrument und sprachlich, aber auch anders – ikonisch, künstlerisch, politisch – artikulierte Sinnzusammenhänge als Propaganda. Diesen stellen sie Kunstformen gegenüber, die sich jedem logischen Sinn, jeder Bedeutung oder Botschaft versagen: Collagen aus Sprache, Bildern, Gegenständen, Materialien in Form von Gedichten, Texten, flächigen Bildern, Skulpturen und Rauminstallationen. Der Zweifel an der Funktionalität der gesellschaftlichen Zustände, das Misstrauen jeglicher Struktur gegenüber prägen das Weltbild von Dada, Improvisation und Zufall sind wichtige Gestaltungsfaktoren.

Die Vorläufer: Dada und Surrealismus

Neben der Schaffung ausstellbarer oder aufführbarer Werke setzen sich die Dadaisten auch mit dem Prozess als Kunstwerk auseinander. Sie organisieren bspw. eine Reihe von Exkursionen in der Stadt Paris – zu willkürlich gewählten Orten, begleitet von verschiedenen Tätigkeiten, wie dem Verlesen willkürlicher Passagen aus einem Wörterbuch, Verteilen von Geschenken an Passanten, etc. [138] Diese Dada-Exkursionen werden von den Surrealisten u. a. um André Breton aufgegriffen und zu so genannten Deambulationen weiter entwickelt. Auch

[138] Vgl. Careri, Francesco: Walkspaces. Gehen als ästhetische Praxis, in: ARCH+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau 183/2007, S. 32–39. – Semlitsch, Emanuela: *Spielräume lassen. Performative Interventionen im Kontext der Stadt*, Wien (Diss.) 2012, S. 32ff

diese sind „ziellose Wanderungen“[139], erkunden aber neben urbanen auch rurale Räume und nutzen das unbewusste Assoziieren, das Schaffen von Traumwelten und poetischen Bildern als Werkzeuge zur Erkundung der Umwelt.[140]

Lettrismus und Situationistische Internationale

Nach dem zweiten Weltkrieg entsteht in Paris mit dem Lettrismus eine künstlerische Bewegung, die sich gegen die rein funktionale Verwendung von Sprache wandte. Vertreter des Lettrismus nutzen Buchstaben außerhalb eines logischen Sinnzusammenhangs als künstlerisches, visuelles und onomatopoetisches Material.[141] Die daraus entstehende Lettristische Internationale rückt den politischen Anspruch stärker in den Vordergrund und greift die Methoden von Dada und Surrrealismus, d.h. Exkusionen und Deambulationen wieder auf. Rund um Guy Debord entsteht aus der Lettristischen schließlich die Situationistische Internationale, die u. a. die Methoden des Dérive (Umherschweifen, Abschweifen) und des Détournement (Zweckentfremdung) entwickelt. Durch das Herstellen von Situationen mit diesen und anderen Techniken werden alltägliche Wahrnehmungskonventionen gebrochen, die Alltagswelt wird zu Material und Schauplatz von Kunst. Die Situationisten verfolgen ein zunehmend formalisiertes Programm mit festgelegten Zielen, wie dem Ausbruch des Individuums aus kapitalistisch organisierten Gesellschaftsformen und die Aufhebung des Gegensatzes zwischen Kunst und Leben.[142]

> „Während sich die Futuristen dem technischen Fortschritt und der damit verbundenen Lebenswelt zuwandten, sich die Dadaisten davon abwandten und die Surrealisten in eine Welt des Unbewussten und der Träume abschweiften, wollten die Situationisten mit einer gelebten anderen Praxis die Lebenswelt aktiv verändern. Die Konstruktion von Situationen war oberstes Ziel. Durch Zweckentfremdung (Détournement) und aktionistische Störung sollte das Bewusstsein „entkonditioniert“ werden, das durch die von Konsum geprägte und Medien beeinflusste „Gesellschaft des Spektakels“ (Guy Debord) konditioniert wird.“[143]

Die Ideen und Methoden von Dada, Surrealismus und vor allem den Situationisten umfassen frühe, aufeinander bezogene und ineinander verwobene Strategien der Inszenierung

---

[139] Semlitsch 2012, S. 33

[140] Vgl. Careri 2007

[141] Vgl. z.B. Grasshoff, Richard: *Der befreite Buchstabe. Über Lettrismus*, Diss., Freie Universität Berlin, Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften 2000

[142] Vgl. Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Wien: Ed. Revolutionsbräuhof 1999. – Greil, Marcus: *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1996

[143] Semlitsch 2012, S. 34

öffentlicher Räume mit zunächst vor allem künstlerischer, später immer stärker politischer Motivation. Sie fließen in spätere künstlerische und kulturelle Strömungen ein, z. B. in FLUXUS, Performance Kunst oder die Punk-Bewegung,[144] die alle auf ihre Weise an der Schnittstelle Kunst/Leben agieren und unterschiedliche emanzipatorische Methoden der Aneignung von Raum austesten.

Wien 1950er bis 1970er: Wiener Gruppe und Wiener Aktionisten

Wien ist allerdings in der Nachkriegszeit vergleichsweise isoliert von den kulturellen Knotenpunkten Europas wie Paris oder London. Hier entwickelt sich die Avantgarde erst spät (nicht in der Zwischen-, sondern erst in der Nachkriegszeit) und zunächst praktisch ohne internationale Berührungspunkte.[145]

Trotzdem fällt auf, dass z. B. die künstlerischen Ansätze der Wiener Gruppe[146] Parallelen zum Lettrismus aufweisen, wenn sie auch nicht so radikal ausfallen: [147] Auch hier wird Sprache als Kunst-Material aus einer neuen Perspektive untersucht und angewandt. Dialekt, Lautmalerei, ein spielerischer Umgang mit Wörtern und das – oft humoristische – Aufbrechen von Sinnzusammenhängen (wie z. B. in Gerhard Rühms *die österreichische bundeshymne, einen schritt weiter*[148]) prägen die literarischen Werke der Wiener Gruppe. Diese werden nicht nur zu Papier gebracht, sondern auch öffentlich ‚performt', etwa im Rahmen von Lesungen, v. a. aber im Rahmen der zwei *literarischen cabarets* 1958 und 1959.[149] Die Gruppe nutzt bei

---

[144]Vgl. Greil 1996

[145] Vgl. Kastberger, Klaus: Wien 1950/60. Eine österreichische Avantgarde, in: Ecker, Berthold: *Die fünfziger Jahre. Kunst und Kunstverständnis in Wien*, Wien (u.a.): Springer 2010, S. 35–45 – Rohn, Walter: Auf engem Raum – Orte und Netzwerke der Wiener Kunstavantgarde nach 1945 [Vortrag], in: *Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945* [Symposium], Wien 2009, http://www.viennavant.at/de/symposiumteststreckekunst/wienergrund/referatrohn/ (Zugriff: 21.8.2014)

[146] Als solche proklamierten sich Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, anfangs auch H. C. Artmann (bis 1958); dass es neben diesen auch andere österreichische Literat_innen der 1950er und 1960er gibt, die avantgardistische Textsorten entwerfen, beschreibt Klaus Kastberger in seinem Aufsatz (Kastberger 2010)

[147] Ebd.

[148] Rühm, Gerhard: die österreichische bundeshymne, einen schritt weiter. In: Ders.: *Um zwölf Uhr ist es Sommer*. Gedichte, Sprechtexte, Chansons, Theaterstücke, Prosa, Stuttgart: Reclam 2000, S. 107

[149] Vgl. Deutsch-Schreiner, Evelyn: "Wirklichkeitsinterventionen". Performative Provokationsästhetiken der Wiener Gruppe als Reaktion auf das starre kulturelle Klima der Nachkriegszeit [Vortrag], in: *Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945* [Symposium], Wien 2009, http://www.viennavant.at/de/symposium teststreckekunst/politikderavantgarden/referatdeutsch (Zugriff: 21.8.2014)

ihren Auftritten die konventionelle theatrale Form (Rampe, klare Trennung von Publikum und Darsteller_innen, Deklination von Text), durchbricht diese aber auf subversive Weise: Das Publikum wird mit ‚ordinären' Texten, aggressiven Beschimpfungen, unangenehmen Überraschungen (Knallfröschen im Parkett) oder Langeweile und Ungeduld hervorrufenden Verzögerungstaktiken (indem die Darsteller auf der Bühne demonstrativ pausierten) traktiert und so aus der Reserve des unbehelligten Beobachtens gelockt. Die durchaus beabsichtigten Folgen sind Anfeindungen, Tumulte und ein Polizeieinsatz. Die Protagonisten der Wiener Gruppe entwerfen auch erste Ansätze zu Inszenierungen öffentlicher Räume:

> „Die Wiener Gruppe agierte auf dem Feld der Theatralität drei Jahrzehnte bevor theaterwissenschaftliche Theoriedebatten diesen Begriff aufbrachten, um theatrales Handeln außerhalb des Theatergebäudes in der Gesellschaft zu analysieren und theatrale Vorgänge als Bestandteile der Lebenspraxis zu sehen. Sie setzte auf die Aktivierung öffentlicher Räume und machte mehrfach die Wiener Innenstadt zum Schauplatz. Gerhard Rühms Idee, Theaterkarten für die Benützung der Straßenbahn zu verkaufen und die Ereignisse während der Fahrt als künstlerische Darbietung zu postulieren, zielte darauf, das Leben selbst als Theater zu begreifen; ebenso gedachte er, Eintrittskarten vor einer Baustelle oder auf einer belebten Straße zu verkaufen. Konrad Bayer plante für die Lesung im Riesenrad zu den "artachbayrühwiener festwochen" pro Umdrehung neue Karten zu verkaufen."[150]

Fast zeitgleich entwickelten die Wiener Aktionisten, die ihrerseits aus dem Bereich der bildenden Kunst stammten, eine Form der Aktionskunst, die ebenfalls auf Schock und Überraschung setzte, dabei aber noch stärker den Körper als Material in Dienst nahm.[151] Die Aktionisten sind es auch, die ihre Inszenierungen tatsächlich auch außerhalb von der Kunst gewidmeten Räumen stattfinden lassen. Im *Wiener Spaziergang* (1965) spaziert Günter Brus als ‚Zerrissener' durch die Wiener Innenstadt: komplett weiß bemalt, mit einem schwarzen, vom Kopf bis zum rechten Fuß führenden Strich, der ihn regelrecht ‚zweiteilt'. Brus folgt dabei keinem vorgegebenen Weg, sondern wählt seine Route je nach Straßenverlauf und Reaktion der Passant_innen. Schlussendlich wird er wegen ‚Erregung öffentlichen Ärgernisses' verhaftet und auch verurteilt.

Als besonders skandalträchtig erweist sich *Kunst und Revolution* (Juli 1968), eine gemeinsame Aktion von Studenten und Künstlern (Oswald Wiener von der Wiener Gruppe, Peter Weibel, Günter Brus und Otto Mühl von den bzw. aus dem Umfeld der Wiener Aktionisten). Die aus der durchwegs negativen Medienberichterstattung als ‚Uni-Ferkelei' bekannte Intervention war zunächst eigentlich als Besetzung des Burgtheaters geplant

---

[150] Ebd.

[151] Vgl. zu den Wiener Aktionisten und deren Aktionen: Badura-Triska, Eva (Hg.): *Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre*, Wien: MUMOK 2012. – Marschall, Brigitte: *Politisches Theater nach 1950*. Wien (u.a.): Böhlau/UTB 2010

gewesen, findet aber schließlich im Hörsaal 1 des Neuen Institutsgebäudes der Universität Wien statt.[152] Sie beschert den Aktionisten Verhaftungen, Anzeigen, Brus die Flucht und das langjährige Exil in Deutschland.

VALIE EXPORT, die ebenfalls zum engeren Umfeld der Wiener Aktionisten gehörte, trägt knapp ein halbes Jahr später (November 1968)[153] ihre Expanded Cinema-Aktion *TAPP und TASTKINO* durch die Münchener Innenstadt: ein vor die Brust geschnallter Kasten, mit Stoffbahnen verhängt, als ‚Minikino', zu dem nur die Hände Eintritt haben. Angepriesen von Peter Weibel als ‚Marktschreier' können sie dabei maximal zwölf Sekunden lang Valies Brüste betasten. Auch diese Aktion verursacht mehrfach Menschenaufläufe und zieht die Aufmerksamkeit der Polizei auf sich (wie die bekannte Filmaufnahme zeigt[154]), es kommt jedoch nicht zu Verhaftungen.

Die Ideen der Wiener Gruppe und die Aktionen der Wiener Performance-Künstler_innen der 1960er können als Vorläufer_innen zeitgenössischer theatraler Aneignungen bzw. Inszenierungen öffentlicher Räume gelten.[155] Sie schaffen mit ihren Werken zugleich auch erste internationale Anknüpfungspunkte und holen Wien in eine Gegenwart der modernen Kunst. Der gesellschaftskritische und oft politisch-agitatorische Impetus ihrer Ansätze hallt in den politischen Bewegungen wider, die in den 1970ern und 1980ern selbstverwaltete Räume in der Stadt für sich einfordern.

Augusto Boal: Theater der Unterdrückten – Unsichtbares Theater

Ein in den 1970er nach Europa importiertes Theater-Konzept, das ganz essentiell mit der Kategorie des Öffentlichen zusammenhängt, ist das *Theater der Unterdrückten* von Augusto Boal.[156] Es handelt sich dabei um eine emanzipatorische und partizipative Form des Volkstheaters, entwickelt unter den Bedingungen des repressiven Militärregimes Brasiliens in den 1960ern, das Zensur ausübt und politisch nicht opportune Künstler_innen verfolgt. Mit verschiedenen Techniken erarbeitet Boal mit Schauspieler_innen und Laien, häufig mit der

---

[152] Die Aktion ist u.a. nachzulesen in: Marschall 2010, S. 416ff

[153] VALIE EXPORT: *Werke,* http://www.valieexport.at/en/werke (Zugriff: 21.8.2014)

[154] Weibel, Peter: *Tapp und Tastkino, 1968,* http://www.peter-weibel.at/index.php?option=com_content&view=article&id=30:-tapp-und-tastfilm-1968&catid=2:mixed-media&Itemid=11 (Zugriff: 22.8.2014)

[155] Vgl. z.B. aus dem Bereich der Literatur auch Peter Handkes Aufsätze *Straßentheater und Theathertheater* sowie *Für das Straßentheater gegen die Straßentheater* (1968), in: Ders.: *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiele, Aufsätze*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1974 [1969], S. 303–307 und 308–313

[156] Boal, Augusto: *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1979 [1976]

nicht alphabetisierten Landbevölkerung, zeitaktuelle Theaterstücke, die sich mit aktuellen Problemlagen und politischen Fragen beschäftigten oder solche in klassische Theaterstücke ‚verpacken'. 1971 muss Boal vor der Verfolgung in Brasilien flüchten, hält sich zunächst in anderen südamerikanischen Ländern wie Argentinien oder Peru auf und kommt 1976 schließlich nach Europa. Boal selbst schreibt im Vorwort zur deutschen Ausgabe seines Buches:

> „Ich hasse den Künstler als »höheres Wesen« und suche in jedem Menschen den Künstler zu finden. [...] Alle sollen gemeinsam lernen, Zuschauer und Schauspieler, keiner ist mehr als der andere, keiner weiß es besser als der andere: gemeinsam lernen, entdecken, erfinden, entscheiden."[157]

Das *Theater der Unterdrückten* zielt darauf ab, den_die Zuschauer_in vom passiven Objekt zum aktiven Subjekt, „zum Protagonisten der Handlung"[158] zu machen. Boal meint mit dem Theater der Unterdrückten auch ein „*Theater der Befreiung.* Die Unterdrückten [...] müssen ihre eigenen Wege zur Freiheit entdecken, sie müssen die Handlungen proben, die sie zur Freiheit führen."[159] Dafür hat Boal im Lauf der Zeit mehrere Methoden entwickelt, wie Zeitungstheater, Statuentheater, Unsichtbares Theater und Forumtheater, zum Teil aus der schlichten Not der Zensur in Brasilien. Viele davon sind grundlegend partizipativ angelegt. Dennoch ist sein Ansatz ist ein pädagogischer und kann das angestrebte Ideal der kompletten Gleichberechtigung von Darsteller_innen und Publikum nicht einlösen. Egal, welche Methode angewandt wird, letztlich geht es darum, den Teilnehmer_innen eine Erkenntnis zu ermöglichen, von der die Theatermacher_innen ausgehen: die Unterdrückung des Individuums in einer von der Bourgeoisie beherrschten Gesellschaft. Ist diese Erkenntnis gewonnen, so sollen anschließend Strategien des Widerstands und der Befreiung ausgetestet werden.

Von den genannten Methoden ist für die vorliegende Forschungsfrage v. a. das Unsichtbare Theater interessant. Boal hat diese Methode in Lateinamerika und Europa vielfach angewandt. Gemeinsam mit einer Gruppe, die sich meist aus Schauspielern, oft auch aus Laien zusammensetzt, wird zunächst ein Thema, eine Problemstellung identifiziert, das nach Ansicht der Gruppe eine Form von gesellschaftlicher Unterdrückung darstellt. Das können z.B. ein hierarchisches Verhältnis von Mann und Frau, geschlechtliche Heteronormativität, Arbeitslosigkeit, zu hohe Kosten für repräsentative, staatstragende Ereignisse oder auch der Konflikt um Stadt-Raum zwischen Autos und Fußgänger_innen sein. Zu diesem Thema wird

---

[157] Ebd., o. S. [8]

[158] Ebd., S. 68

[159] Ebd., S. 68

eine theatrale Szene erarbeitet, mit festgelegten Rollen, Kostümen und Texten. Diese Szene wird anschließend an einem abgegrenzten, öffentlich zugänglichen Ort aufgeführt, an dem sich möglichst viele Menschen aufhalten, z. B. im Zug oder in der U-Bahn, in Cafés oder Restaurants, in Opern-Foyers, Supermärkten oder – seltener – auf der Straße. Das Ziel der Schauspieler_innen ist es, Anwesende und/oder Passant_innen zum Eingreifen, Mitreden, Mitmachen und Partei ergreifen zu animieren. Die Schauspieler_innen ‚moderieren' dabei mit Fragen und Einwürfen das Geschehen.

> „Das Unsichtbare Theater findet vor Zuschauern statt, die nicht wissen daß sie Zuschauer sind, und die daher nicht in den starren Ritualen des konventionellen Theaters gefangen sind, die sie zur Handlungsunfähigkeit verurteilen. Der Zuschauer agiert gleichberechtigt neben den Schauspielern. Ob er die Szene zur Kenntnis nimmt, ob er weitergeht – stets ist er Herr seiner Entschlüsse, ist er Subjekt."[160]

Diese Methode hat spannende, überraschende, teils humoristische und manchmal nicht ungefährliche soziale Experimente u. a. in Italien, Portugal, Frankreich, Belgien und Schweden ermöglicht.[161] Trotz Boals Bekenntnis zur Gleichberechtigung ist gerade diese Theaterform von einer krassen Asymmetrie gekennzeichnet: die Darsteller_innen ‚sind' vielleicht nicht mehr als die ‚anderen', sie wissen aber wesentlich mehr, verfügen über mehr Informationen. Boal gesteht dies selbst ein und beschreibt das Forumtheater als eine Alternative, bei der allen Teilnehmenden bewusst ist, dass gemeinsam Theater gespielt wird. Boals Methoden waren jedenfalls in Europa enorm einflussreich und werden auch heute noch angewandt.[162]

Kunst und Politik: die Unmöglichkeit der Abgrenzung

Alle hier unter *Künstlerische Inszenierungen* gefassten Praxen zeigen deutlich die Verwobenheit mit dem Untersuchungsfeld der politischen Inszenierungen (vgl. die beiden folgenden Abschnitte): mehr oder weniger implizit stecken in allen beschriebenen Konzepten auch gesellschaftspolitische Motive. So ist der Widerstand gegen die Militarisierung und den Krieg als legitimes Mittel der Machtausübung eine essentielle Grundlage für das Entstehen des Dadaismus in der Zwischenkriegszeit des 20. Jh.s. Die künstlerischen Strategien des Situationismus sind klar gesellschaftspolitisch motiviert.[163] Die Akteur_innen des Wiener

---

[160] Ebd., S. 99

[161] Ebd., S. 67–118

[162] Vgl. z.B. http://www.argeforumtheater.at/ (Zugriff: 22.8.2014)

[163] Vgl. Raunig, Gerald: *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien: Turia + Kant, 2005 (= republicart Bd. 4) – Raunig nennt die Verabsolutierung des ursprünglichen (sei es

Aktionismus arbeiten an ihren individuellen politischen Motiven – so z. B. hat Otto Mühl sein ganz eigenes Ideal einer funktionalen sozialen Gemeinschaft (die er später in der Kommune am Friedrichshof temporär verwirklicht), Herrmann Nitsch versieht seine Kunstformen mit einer spezifischen gesellschaftlichen Funktion (Stichwort Triebbefriedigung), VALIE EXPORT kritisiert mit ihren Aktionen die Subalternität der Frau im Kunst-System und in der Gesellschaft im Allgemeinen. Augusto Boals Konzept des Unsichtbaren Theaters schließlich trägt einen deutlich pädagogischen Zug, indem es sich zum Ziel setzt, unter den zufällig Anwesenden einen öffentlichen Diskurs zu einem kontroversen gesellschaftspolitischen Thema anzufachen.

Künstlerische Inszenierung und öffentliche Räume

Die hier beschriebenen Praxen und Strategien künstlerischer Inszenierung thematisieren mehr oder weniger explizit gesellschaftspolitische Fragen. Sie behalten zugleich aber ihre Ambivalenz bei, häufig auch einen Moment der Irritation.[164] Künstlerische Inszenierungen transportieren aber nicht nur kritische, sondern auch affirmative politische Haltungen. Wichtig ist v.a. die Rahmung der Ereignisse als Kunst: sie lässt den Rezipient_innen offen(er), wie sie das Wahrgenommene kontextualisieren, deuten, nutzen wollen. Die Markierung eines Ereignisses als künstlerische Inszenierung belässt einen größeren Interpretationsspielraum, während als politische Inszenierungen markierte oder wahrgenommene Ereignisse stärker auf die Vermittlung von Botschaften abheben. Hierin ist sowohl die ‚Freiheit der Kunst', ihr gesellschaftlicher Laborcharakter, als auch die Konsequenzminderung künstlerischen Handelns ablesbar.[165]

Inszenierung von Opposition: Protest und Demonstration

Aus einer anderen Perspektive lässt sich daher danach fragen, wie Kritik an herrschenden politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen durch subalterne bzw. nicht-hegemoniale Gruppen artikuliert wird. Welche kulturellen Muster, Symbole, Strategien und Praxen erwachsen aus dieser ursprünglichen Motivation?

Grundlegend dafür ist die Frage nach der Herrschaft: welche gesellschaftlichen Gruppen sind am politischen Diskurs beteiligt? Und vor allem: welche dieser Gruppen hat politische

---

künstlerischen, sei es politischen) Anspruches ‚Schließung' und ‚Strukturalisierung' von ursprünglich offenen Formen.

[164] Vgl. z.B. Klein, Gabriele (Hg.): *Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*, Wien: Passagen, 2005

[165] Vgl. Kotte 2005, S. 41ff

Entscheidungsmacht inne? Mittels unterschiedlicher Medien versuchen die gesellschaftlichen Gruppen, sich im politischen Diskurs Gehör bzw. Sichtbarkeit zu verschaffen. Dafür stehen heute verschiedene Kommunikationsmittel[166] zur Verfügung, wie z.B. schriftlich-bildliche (Presse, soziale Medien) oder audiovisuelle Medien (Rundfunk). Diesen indirekten Repräsentationen vorgelagert ist aber die direkte Präsenz, d.h. die öffentliche, kollektive und leibliche Präsenz einer gesellschaftlichen Gruppe. Die Anordnung von Körpern im Raum bedeutet auch die Aneignung dieses Raumes. Diese Raumaneignung durch körperliche Präsenz ist essentieller Bestandteil politischer Protest-Bewegungen, sowohl historisch betrachtet, als auch wie wir sie aktuell (Anfang bis Mitte der 2010er Jahre) erleben.

Gehen als Raumaneignung

Die choreographische Ur- und Grundform ist das kollektive Einnehmen von möglichst viel Raum, öffentliche Versammlung und kollektiver Marsch. Bevor ich mich aber der körperlichen Präsenz der ‚Massen' zuwende, die meist politische Proteste prägen, möchte ich mich noch der individuellen Choreographie des Körpers widmen: Das (individuelle) Gehen als Bewegung durch den Raum ist bereits für sich genommen eine Form der Raumaneignung. Es gehört seit Ende des 18. Jh.s zur Rhetorik der Aufklärung und setzt sich danach als Sinnbild der Emanzipation des Bürgertums fort, wie Bernd Jürgen Warneken[167] u.a. von Immanuel Kants *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1784)[168] herleitet:

---

[166] Vgl. zur Medialisierung von Protesten Fahlenbrach, Kathrin: Protest-Räume – Medien-Räume. Zur rituellen Topologie der Straße als Protest-Raum, in: Geschke, Sandra Maria (Hg.): *Straße als kultureller Aktionsraum. Interdisziplinäre Betrachtungen des Straßenraumes an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis,* Wiesbaden: VS 2009, S. 98–110

[167] Warneken, Bernd Jürgen: Biegsame Hofkunst und aufrechter Gang. Körpersprache und bürgerliche Emanzipation um 1800. In: Ders.: *Populare Kultur. Gehen – Protestieren – Erzählen – Imaginieren*, Köln (u.a.): Böhlau 2010, S. 57–70

[168] Kant beschreibt in diesem Aufsatz die Grundprinzipien der Aufklärung u. a. durch Metaphern des Gehens: „Daß der bei weitem größte Theil der Menschen (darunter das ganze schöne Geschlecht) den Schritt zur Mündigkeit, außer dem daß er beschwerlich ist, auch für sehr gefährlich halte: dafür sorgen schon jene Vormünder, die die Oberaufsicht über sie gütigst auf sich genommen haben. Nachdem sie ihr Hausvieh zuerst dumm gemacht haben, und sorgfältig verhüteten, daß diese ruhigen Geschöpfe ja keinen Schritt außer dem Gängelwagen, darin sie sie einsperreten, wagen durften; so zeigen sie ihnen nachher die Gefahr, die ihnen drohet, wenn sie es versuchen allein zu gehen. Nun ist diese Gefahr zwar eben so groß nicht, denn sie würden durch einigemahl Fallen wohl endlich gehen lernen; allein ein Beispiel von der Art macht doch schüchtern, und schrekt gemeiniglich von allen ferneren Versuchen ab." – Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: *Berlinische Monatsschrift*, Bd. 4, Zwölftes Stück, 1784, S. 481–494, hier: S. 482, http://de.wikisource.org/wiki/Beantwortung_der_Frage:_Was_ist_Aufkl%C3%A4rung%3F (Zugriff: 13.11.2014)

Aufrechtes, von Tragelasten und Zeitdruck befreites Gehen zeigt Kraft, Selbstbestimmtheit – auch Selbstdisziplin – und Würde des Bürgers und der Bürgerin. Es wird zudem den höfischen Gruß- und anderen Interaktions-Ritualen des Adels entgegengesetzt, die von Biegsamkeit und „symbolischer Körperverkleinerung“[169] geprägt sind und vom Bürgertum abgelehnt werden. Das (aufrechte) Gehen wird damit zu einem Sinnbild für die Emanzipation des Bürgertums und die Entwicklung des bürgerlichen Selbstbewusstseins.

An anderer Stelle beschreibt Warneken, wie der Spaziergang, eine spezifische Form des Gehens als Tätigkeit der Erholung, aber auch der öffentlichen (Re-)Präsentation und der individuellen Selbstbestimmung, bis zum Ende des 19. Jh.s den oberen Schichten vorbehalten bleibt. Mit zunehmender Freizeit und sukzessive steigendem Wohlstand praktizieren ab etwa 1900 auch die Arbeiter_innen v.a. in den Großstädten das Spazierengehen vermehrt – teils zum Erstaunen, teils zum Ärgernis des Bürgertums, denen öffentliche Orte wie Parks oder Alleen bis dahin praktisch exklusiv zur Verfügung gestanden hatten. Nicht zufällig entwickelt sich um diese Zeit auch ein neues Kulturmuster: die Straßendemonstration.

Tumult und Krawall: Unordnung als Protest

Ältere Formen des sozialen Protestes – die ihre eigene historische Kontinuität bis in die Gegenwart besitzen – finden zunächst in Form (scheinbar) chaotischer Tumulte oder Krawalle statt, wie Wolfgang Kaschuba in seinem Aufsatz am Fallbeispiel Deutschlands ab Ende des 18. Jh.s beschreibt[170]. Anlass ist zumeist eine wirtschaftliche Krise und die damit verbundene Versorgungsnot, eingefordert wird die Fürsorgepflicht der wohlhabenden Schichten gegenüber den Armen. Kaschuba analysiert die sehr wohl vorhandene und wiederkehrende innere Struktur diese Aktionsformen, „deren wesentlicher Sinn jedoch darin besteht, äußerlich ein Bild von „Unordnung“ zu erzeugen.“[171] Das erzeugt einerseits Aufmerksamkeit für das Anliegen und gewährleistet andererseits auch Anonymität für die Teilnehmenden. Weil keine innere Organisation, sondern nur eine äußere Dynamik erkennbar ist, ist in zeitgenössischen Berichten auch die Rede von ‚Haufen’, ‚Banden’ oder ‚Rotten’. Das Ziel dieser Aktionsform ist eben (noch) nicht die Demonstration von Macht, sondern „Irritation, Störung einer gesellschaftlichen Ordnung, deren aktuelle Wirkungsweise als

---

[169] Warneken/Fliege 2010, S. 62. Warneken erwähnt das Ziehen des Hutes, daneben zählen auch die Verbeugung und der Knicks dazu.

[170] Kaschuba, Wolfgang: Von der „Rotte“ zum „Block“. Zur kulturellen Ikonographie der Demonstration im 19. Jahrhundert. In: Warneken, Bernd Jürgen (Hg.): *Massenmedium Straße. Zur Kulturgeschichte der Demonstration*, Frankfurt/New York: Campus, 1991, S. 68–96, hier: S. 80

[171] Ebd., S. 80

Unordnung, als Ungerechtigkeit empfunden wird."[172] Angewandt bzw. eingesetzt werden dazu keine eigens generierten Rituale und Symbole, sondern solche aus Brauchtum und Volkskultur, wie Fastnacht und Karneval: Verkleidung, Vermummung, Travestie, Narrenfiguren etc. Diese Strategie bietet den Teilnehmer_innen ebenfalls einen gewissen Schutz vor (gewalttätigen) Zugriffen durch die Organe der Obrigkeit, da sie in der langen Tradition gesellschaftlich anerkannter Rügesitten stehen. Diese ermöglichen rituelle Formen der Kritik auch an Autoritäten, die historisch tradiert sind und prinzipiell nicht sanktioniert werden dürfen.

Demonstration: Das Zeigen einer Gegenordnung

Mitte bis Ende des 19. Jh.s entwickelt sich – neben dem oben beschriebenen Volksprotest – eine neue Form der kollektiven Artikulation von Kritik. Durch fortschreitende Industrialisierung, Urbanisierung und die damit einhergehende Ballung von Arbeiter_innen in den entstehenden Großstädten wächst das Gruppen- und Selbstbewusstsein der einkommensschwachen Schichten. Die ‚Arbeiterklasse' entsteht und organisiert sich. Da sie systematisch vom politischen Leben ausgeschlossen ist (zunächst durch die Herrschaft des Adels, später u.a. durch benachteiligende Formen des Wahlrechts), beginnt sie, Bürgerrechte und politische Partizipation einzufordern. Vorbild und Gegenüber ist die bürgerliche Öffentlichkeit[173], die sich bereits selbstbewusst öffentlich repräsentiert. Sie zielt auf

> „einen öffentlichen Raum, der in doppelter Weise als ‚frei' gedacht ist: frei von Zensur wie Polizei und zugleich – idealisierend – unter ‚freiem Himmel'. Bereits die Aufklärer forderten ein ‚öffentliches' bürgerliches Leben auch außerhalb von Haus und Salon, wie es sich bald in den bürgerlichen Gesprächsfiguren der Spazierwege und der Parks, der Alleen und Marktplatzarkaden herausbildete, um dann in den ‚nationalen Oppositionsfesten' ab 1814, in den Bürger- und Volksversammlungen des späten Vormärz und der Revolution 1848/49 endgültig feste politische und räumliche Gestalt zu gewinnen. In ihrem Grundgestus verkörpern diese bürgerlichen Öffentlichkeitsformen einen symbolischen Gegenentwurf zur Kammer- und Geheimpolitik der spätabsolutistischen Kabinette, aber auch zu den ‚geschlossenen Gesellschaften', zum geheimbündlerischen Habitus der Freimaurerlogen und Illuminaten. So wird der öffentliche Raum zum szenischen Rahmen bürgerlicher Politik."[174]

Bemerkenswert ist im vorliegenden Zusammenhang der Hinweis auf den ‚öffentlichen Raum' als einem ‚szenischen Rahmen'.[175] Der Idee folgend, dass öffentliche Räume im Verständnis

---

[172] Ebd., S. 81

[173] Vgl. Habermas 1990 [1962]

[174] Kaschuba 1991, S. 69

[175] Vgl. zur Theatralität der Stadt und der Dramaturgie von Protesten im St. Petersburger Kontext Sittler, David: Die Straße als politische Arena und Medium der Masse St. Petersburg 1870-1917, in: Geschke 2009, S. 111–140

dieser Arbeit – d.h. im Sinne diskursiver Heterotopien – zuerst durch inszenierte Ereignisse konstituiert werden, generiert das Bürgertum mit seinen Inszenierungsstrategien bestimmte Formen öffentlicher Räume. Da sie jedoch im Lauf des 18. Jh.s zu einer politischen Kraft geworden ist und damit auch institutionalisiert wurde, artikuliert sich die bürgerliche Öffentlichkeit mittlerweile vorwiegend schriftlich (Presse, Verlage etc.). Auch Kaschuba weist darauf hin, dass ‚die Straße' im 19. Jh. für das Bürgertum „endgültig zum Inbegriff ‚vulgärer Leidenschaften' geworden [ist], sie steht nicht mehr für ‚Öffentlichkeit' sondern für ‚Chaos' und ‚Anarchie'."[176] Für das Bürgertum haben öffentliche Orte ‚unter freiem Himmel' ihr emanzipatorisches Potenzial verloren – ganz im Gegenteil dazu die Arbeiterklasse: Neben die etablierte *Schriftkultur* der bürgerlichen Öffentlichkeit tritt nun eine proletarische Öffentlichkeit, d.h. eine Öffentlichkeit der Arbeiter_innen, die sich durch eine spezifische *Präsenzkultur* auszeichnet.

Das sich neu etablierende Kulturmuster der Straßendemonstration zeichnet sich nicht durch demonstrative Unordnung, sondern durch klare Ordnung aus: große Anzahlen von Menschen versammeln sich auf Plätzen und ziehen durch die Straßen der Städte von den Arbeiter-Vierteln über die Wohnviertel der Oberschicht hin zu den „Kultstätten der Nation"[177] – Regierungsgebäude, Ämter, Behörden etc. Die Züge sind innerlich geordnet und sichtbar strukturiert nach Gruppen, Gewerkschaften, Vereinen oder auch Kapellen. Die Teilnehmer_innen (die Teilnahme von Frauen ist allerdings wesentlich geringer als bei den oben beschriebenen Protesten) bewegen sich oft auch in geschlossenen Reihen, in gemäßigtem und gleichmäßigem Marschtempo voran. Das Erscheinungsbild der frühen Demonstrationen ist geprägt von ‚guter' Kleidung, im Sonntags-Anzug oder -Kleid treten die Arbeiter_innen würdevoll und ‚gesittet' auf. Die Stimmung ist gehoben-festlich und fröhlich-entspannt.

Demonstrationen sind eine Form symbolischer Politik, die „nicht nur Argumente, sondern Körper ins Feld [führt], ohne diese jedoch anders als zu symbolischen Handlungen zu gebrauchen." Es handelt sich dabei um eine zur Zeit ihres Aufkommens „zwischen loyalem Festzug und aggressivem Tumult stehende Aktionsform", die sich tradierte Handlungsformen aus Brauchtum und bürgerlicher Repräsentation, aber auch Militarismus aneignet. Zu nennen sind hier z. B. kirchliche Prozessionen, die mit ihrem sakralen und würdevollen Charakter eine besondere Legitimität besitzen, bürgerliche Feste und militärische Paraden. Nur in den seltensten Fällen, und dabei meist als Randerscheinung, werden die frühen Demonstrationen

[176] Kaschuba 1991, S. 71

[177] Warneken, Bernd Jürgen: „Massentritt". Zur Körpersprache von Demonstranten im Kaiserreich. In: Warneken/Fliege 2010, S. 107–128, hier: S. 110

auch von tatsächlicher, physischer Gewaltanwendung begleitet. Vielmehr sollen sie die Arbeiter_innen-Bewegung sicht- und erlebbar machen, durch die öffentliche, geballte Präsenz der Körper deren Größe und auch Macht zeigen. Relevant ist vor allem auch das Zeigen von Organisationsfähigkeit – die geordnete und einheitliche Choreographie der Masse demonstriert die Selbständigkeit, aber auch die Disziplin breiter Bevölkerungsschichten. Dadurch wird deren Anspruch auf politische Partizipation legitimiert. Eine friedliche Straßendemonstration steht als *pars pro toto* für die angestrebte Gesellschaftsordnung, die durch Gleichberechtigung und Selbstbestimmung geprägt ist. So schreibt Bernd Jürgen Warneken über die Wahlrechtsdemonstrationen Anfang des 20. Jh.s in Deutschland:

> „Das allgemeine und gleiche Wahlrecht fordernd, realisieren die Demonstrierenden einen Teil des zukünftigen ‚Volksstaats', das allgemeine und gleiche ‚Recht auf die Straße', bisher das Privileg von ‚Fürstlichkeiten, Schutzleuten, Heilsarmee, Militär', schon in ihrer Aktion selbst. Und bei genehmigten Demonstrationen antizipieren sie die Demokratie als ‚Selbstregulierung der Massen' auch insofern, als die eigenen Ordner hierbei organisatorische, u.a. verkehrsregulierende Aufgaben übernehmen, die sonst der Polizei obliegen [...]."[178]

Mit den beschriebenen Strategien inszeniert eine Demonstration öffentlich eine alternative, die herrschende Ordnung kritisierende Gesellschaftsordnung. Sie ist damit bedeutungserzeugend und selbstreferentiell, d.h. performativ: Eine Demonstration performt eine gesellschaftspolitische Alternative.

An dieser Stelle ist jedoch auch der Hinweis notwendig, dass eine Demonstration, der massenhafte Aufmarsch von Menschen, nicht automatisch immer ‚links' oder anti-hegemonial sein muss. Schon im aufklärerischen Ideal des aufrechten Ganges steckt ein Anklang von Militarismus, der im ausgehenden 18. Jh. auch entsprechend genutzt wurde (Einführung der Wehrpflicht, Militarisierung z.B. in Schulbildung und Turnunterricht), wie Warneken anmerkt.[179] Das aufrechte Stehen und Gehen wird zum Strammstehen und zum militärischen Gleichschritt. Auch das Potenzial der Demonstration für die Inszenierung und Mobilisierung von Massen, ursprünglich aus einer liberal orientierten Arbeiterbewegung stammend, wird schon früh von konservativen und nationalistischen Kreisen erkannt. Schließlich wird es zunehmend von den Nationalsozialisten angeeignet und, hegemonial

---

[178] Warneken, Bernd Jürgen: „Die friedliche Gewalt des Volkswillens". Muster und Deutungsmuster von Demonstrationen im deutschen Kaiserreich. In: Warneken 1991, S. 97–120, hier: S. 115

[179] Warneken/Fliege 2010, S. 63ff

umgedeutet, während der NS-Zeit ausführlich praktiziert[180] (siehe hierzu auch das folgende Unterkapitel zur *Inszenierung von Herrschaft*).

Die Wandlung eines Kulturmusters seit 1945

Etwa bis zum Zweiten Weltkrieg emanzipierten sich Gruppen, die einer sozialen Schichtung nach Wohlstand, politischer und kultureller (Deutungs-)Hoheit folgten: Zunächst das Bürgertum, später die Arbeiter_innenbewegung, indem sie Präsenz zeigten, sich selbst performten und damit konstituierten – im Sinne von: ‚Masse demonstriert Macht'[181]. Zwar waren damit auch bestimmte Forderungen verbunden, z.B. das gleiche Wahlrecht, im Vordergrund stand aber die kollektive Selbstbehauptung einer gesellschaftlichen Gruppe als neue politische Kraft, die das Recht auf Selbst- bzw. Mitbestimmung und die Teilhabe am Wohlstand einforderte.

Entwicklung der Akteurslandschaft

Mit der Etablierung der europäischen Republiken wurde – zumindest dem Prinzip nach – allen Staatsbürger_innen eines Landes gleichberechtigte politische Partizipation eingeräumt. Damit wurden die sozialen Schichten als Identifikationspotenzial abgelöst von den politischen Parteien, die in gewisser Weise die Nachfolge der ‚Klassen' antraten. Seit also grundsätzlich allen Staatsbürger_innen politische Teilhabe zugesprochen wurde, aber auch seit der Wohlstand der Gesellschaft insgesamt zugenommen hat und sich gleichmäßiger verteilt, hat Schicht-Zugehörigkeit ihr soziales Identifikations-Potenzial für die kollektive Artikulation von politischem Protest sukzessive eingebüßt. Nach wie vor bleibt allerdings der systematische Ausschluss einer Gruppe aus dem politischen Leben ein Ausgangspunkt für politischen Protest und Gruppenbildung. Das trifft heute v.a. für Migrant_innen und Flüchtlinge zu, die mangels Staatsbürgerschaft und/oder Aufenthaltsgenehmigung keine Wahlberechtigung besitzen – vgl. hierzu den *Refugee Protest* 2012 in Wien[182].

Nach 1945 verlieren also die großen Ideologien, darunter jene der ‚Klassen', ihre Breitenwirksamkeit und damit auch ihre soziale Kohäsions- und Mobilisierungskraft. Etwa seit den 1960er Jahren erodiert zunehmend auch die Mobilisierungskraft der traditionellen politischen Parteien. Die Gesellschaft der Nachkriegszeit entwickelt einerseits ein begründetes Misstrauen gegenüber großen politischen Bewegungen, andererseits pluralisiert

---

[180] vgl. z.B. Friedemann, Peter: Mit wem zog die neue Zeit? Maidemonstrationen am Ende der Weimarer Republik aus regionalgeschichtlicher Perspektive. In: Warneken 1991, S. 182–201

[181] Vgl. Warneken/Fliege 2010, S. 121

[182] http://refugeecampvienna.noblogs.org/ (Zugriff: 14.11.2014)

und individualisiert sie sich. An die Stelle der alten ‚Klassen' (Arbeiterschaft, Bürgertum, Adel) treten in der Artikulation von politischem Protest neue, soziokulturell heterogene Trägergruppen, die nicht mehr eindeutig schichtspezifisch typologisiert werden können. Diese dynamisch-variablen Gruppen entwickeln neue kulturelle Praxen und Strategien des zivilgesellschaftlichen Widerstandes und verfolgen damit neue Ziele und Forderungen. Die kollektive Identitätsbildung im Rahmen politischer Proteste funktioniert vermehrt nach anderen Mustern.

Die Protestbewegungen seit der Nachkriegszeit inszenieren nach wie vor Kollektive und gesellschaftspolitische Alternativen. Sie formieren sich jedoch weniger auf der Grundlage sozialer Klassen oder Schichten als vielmehr rund um politische Debatten: eine kontroverse Sachfrage versammelt Trägergruppen, deren Struktur in unterschiedlichem Ausmaß heterogen ist.[183] So führt z.B. die Entwicklung des österreichischen Hochschulwesens in den 1960er und 1970er Jahren zur Entstehung der so genannte ‚Studentenbewegung'[184], die sich vor allem in Wien formiert. Sie kritisiert u.a. die – in Folge steigender Studierenden-Zahlen entstandene – Raumnot an den Universitäten, die Einführung einer elektronischen Hochschulstatistik sowie die in weiten Teilen der österreichischen Hochschulen grassierenden antisemitischen bzw. nationalistischen Strömungen[185]. Beispielhaft für eine Mobilisierung breiter Bevölkerungsschichten durch eine politische Debatte ist auch die Umweltbewegung der 1980er Jahre. Bereits in den 1970ern formierte sich erster Widerstand gegen das geplante

---

[183] Folgende Ausführungen basieren, sofern nicht anders angegeben, auf: Foltin, Robert: *Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich*, Wien: edition grundrisse 2004. Zur neueren Entwicklung vgl. auch Foltin, Robert: *Und wir bewegen uns noch. Zur jüngeren Geschichte sozialer Bewegungen in Österreich*, Wien: Mandelbaum 2011. Empirische Untersuchungen finden sich in: Dolezal, Martin / Hutter, Swen: Konsensdemokratie unter Druck? Politischer Protest in Österreich, 1975–2005, in: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft (ÖZP)*, 36 Jg. (2007) H. 3, 337–352 – Wohlgemuth, Marcus: *Soziale Protestbewegungen in Österreich. Eine Analyse des Konfliktpotentials der österreichischen Gesellschaft, im Lichte der internationalen Automatisierung von Arbeitsprozessen,* Dipl., Universität Wien, Institut für Politikwissenschaft 2011

[184] Bezeichnungen für soziale Bewegungen ab der Nachkriegszeit, wie hier ‚Studentenbewegung', müssen als Hilfsbegriffe verstanden werden, da sie die Bandbreite der Akteur_innen nicht widerspiegeln können. So sind gerade ab den 1960er Jahren sowohl Studierende als auch Künstler_innen, Schüler_innen und Arbeiter_innen an den Protestaktionen beteiligt.

[185] Als beispielhaft können hier die – oft gewalttätigen – Proteste und Gegenproteste rund um den als Antisemiten bekannten Hochschulprofessor Taras Borodajkewycz genannt werden, in deren Verlauf Ernst Kirchweger getötet wurde. Kirchweger wurde als das ‚erste politische Todesopfer' der Zweiten Republik bekannt, sein Begräbnis geriet mit 25.000 Teilnehmer_innen zur bis dahin größten antifaschistischen Demonstration Österreichs. – Vgl. Foltin 2004, S. 48f

Atomkraftwerk Zwentendorf, zunächst lokal begrenzt und in geringem Ausmaß. Bis zur Volksabstimmung am 5. November 1978 hatte sich dieser aber wesentlich verbreitert und zu zahlreichen Demonstrationen unter Teilnahme mehrerer tausend Menschen geführt. Bekanntermaßen wurde das AKW in dieser Volksabstimmung mit einem sehr knappen Ergebnis abgelehnt (50,47% votierten dagegen). Anfang der 1980er formierte sich ein stetig wachsender Widerstand gegen das in der Hainburger Au geplante Wasserkraftwerk. Als Ende 1984 trotz massiver Proteste die ersten Rodungsarbeiten in der Au durchgeführt wurden, besetzten mehrere tausend Menschen den Bauplatz. Bei einem polizeilichen Räumungsversuch am 19. Dezember kam es zu ernsten Zusammenstößen (gewalttätige Übergriffe seitens der Exekutive, Festnahmen von Demonstrant_innen). Zur selben Zeit demonstrierten in der Wiener Innenstadt etwa 40.000 Menschen gegen das Kraftwerk und gegen das Vorgehen von Regierung und Exekutive in der Sache. An diesen Zahlen ist ablesbar, dass der Mobilisierungsgrad der Bevölkerung in politischen Fragen im Lauf der 1980er deutlich zugenommen hatte.[186] Zum anderen zeigt ein Blick auf die Akteurslandschaft in den beiden genannten Fällen der Umweltbewegung die oben beschriebene Pluralisierung der Handlungsträger_innen. Sowohl Pro- als auch Contra-Aktivist_innen sind sozio-kulturell wie politsch stark heterogen und lassen sich nicht generell dem linken oder dem konservativen Lager zuordnen. So z.B. entsteht der Widerstand gegen das AKW Zwentendorf zunächst unter Wissenschaftler_innen und im Umfeld von Umweltschutz-Organisationen, weitet sich danach aber auf linke wie rechte Initiativen von Studierenden und Bürger_innen aus. Auf der anderen Seite mobilisierte der (traditionell sozialdemokratische, d.h. ‚linke') Österreichische Gewerkschaftsbund seine Mitglieder dermaßen entschieden für den Bau des Wasserkraftwerks in Hainburg und gegen die Naturschützer_innen, dass der Konflikt beinahe bedrohliche Ausmaße annahm. Die Umweltbewegung ist ein gutes Beispiel für ein politisch kontroverses Thema, das zu neuen Lagerbildungen führt, die quer zu den traditionellen Bruchlinien laufen (links/konservativ, Einkommens- und Bildungsschichten). Die daraus resultierende innere Differenz und sozio-kulturelle Diversität der Bewegungen hat einerseits das Potenzial, breitere Bevölkerungsschichten anzusprechen, weil sich die Anknüpfungspunkte für eine Identifikation mit der Bewegung vervielfältigen. Sie führt

[186] Diese Entwicklung dürfte überregional stattgefunden haben: Thomas Balistier stellt für die BRD zwischen 1979 und 1983 eine Verdreifachung der Anzahl der Demonstrationen fest, siehe: Balistier, Thomas: Straßenprotest in der Bundesrepublik Deutschland. Einige Entwicklungen, Besonderheiten und Novitäten in den Jahren 1979 bis 1983, in: Warneken 1991, S. 257–281, hier: S. 258f

andererseits aber auch zu Spannungen – v.a. bezüglich Strategie, Taktik und Praxis der Aktionen.[187]

Entwicklung der Aktionsformen

Denn die Praxen und Strategien politischer Proteste seit der Nachkriegszeit unterscheiden sich in mehrfacher Hinsicht von dem Kulturmuster der friedlichen Straßendemonstration, wie es durch die Arbeiter_innenbewegung um 1900 aufgekommen ist. Wie beschrieben waren die Grundcharakteristika zu jener Zeit v.a. Ordnung und eine friedliche Festlichkeit. Diese Inszenierungsstrategie wurde durch den Nationalsozialismus usurpiert und zu einer hegemonialen Strategie umfunktioniert, d.h. zur verordneten, disziplinierten und massenhaften Zelebrierung der NS-Ideologie.

Rückkehr des Tumults

In logischer Konsequenz orientierte sich daher der zivilgesellschaftliche Widerstand neu und griff in den 1960ern Handlungs- und Formelemente des älteren Volksprotestes wieder auf. Zu nennen sind hier das Prinzip der Unordnung, des (scheinbaren) Chaos, sowie die Dezentralität der Aktionen und kleinere Gruppen. Gerade die Besetzungen öffentlicher Plätze (siehe weiter unten) weisen aber auch inhaltlich Bezüge zu den historischen Volksprotesten auf, bei denen es sich meist um Subsistenzproteste im Zusammenhang mit wirtschaftlichen Krisen handelte (vgl. Abschnitt *Tumult und Krawall: Unordnung als Protest*); so sind etwa Griech_innen und Spanier_innen massiv von Arbeitslosigkeit, Einkommensverlusten und Abbau von Sozialleistungen bedroht, was zu teils akuter Versorgungsnot führt (und zur Selbsthilfe in Form von Volksküchen und freien Essensausgaben, dies häufig im Rahmen der Platzbesetzungen). Die Occupy Wall St. Bewegung in den USA hat seit 2012 mithilfe von Spenden über $ 18 Mio. an Schulden privater Haushalte aufgekauft und dadurch getilgt.[188]

Konfrontative Aktionsformen: physische und symbolische Formen von Gewalt

Eine der wichtigsten Änderungen ist aber auch das Erstarken von konfrontativen Protesthandlungen.[189] Darunter ist sowohl reale, physische Gewaltanwendung als auch symbolische Gewaltanwendung zu verstehen. Die Handlungsmuster der Proteste können

---

[187] Neben Foltin 2004 dokumentiert dies z.B. Balistier 1991 für die Umweltbewegung in Deutschland.

[188] Vgl. http://rollingjubilee.org/ (Zugriff: 19.11.2014)

[189] Manche der anschließend als symbolisch gewalttätig bezeichneten Formen werden von den Akteur_innen mitunter als ‚gewaltfreie Aktionen' (‚nonviolent action') bezeichnet; mir geht es hier darum, zu zeigen, dass Gewalt nicht nur Sachbeschädigung oder Körperverletzung, d.h. physische Gewalt bedeuten muss, sondern sich auch symbolisch äußern kann.

bezüglich Gewaltanwendung zwischen Ablehnung (dies logischerweise v.a. bei pazifistischen Bewegungen), Akzeptanz und Praxis pendeln. Häufig sind die Aktionsformen, entsprechend der inneren Heterogenität der Akteur_innen, auch durchmischt bzw. Gegenstand innerer Konflikte und Aushandlungsprozesse.

Ab etwa 1960 kommt es in den entstehenden sozialen Bewegungen vermehrt zu physischer Gewaltanwendung wie Sachbeschädigungen oder Raufhandel (zwischen Protestierenden und Polizei oder zwischen zwei Konfliktparteien), bis hin zu (schweren) Körperverletzungen oder sogar Todesfällen[190]. Mit der Anwendung physischer Gewalt wird jedoch sehr schnell die Grenze vom legitimen sozialen Protest zum illegitimen Angriff auf Rechtsstaat und öffentliche Ordnung überschritten. Sie erlaubt es dem Staat, sein Gewaltmonopol auszuüben und ebenfalls mit physischer Gewalt zu reagieren sowie die Protestierenden juristisch zu verfolgen. Ein solches Vorgehen wird durch eine vorangehende physische Gewaltanwendung durch Protestierende gerechtfertigt. Das zeigen nicht zuletzt auch die regelmäßig aufkommenden Gerüchte bzw. Vorwürfe einer systematischen Unterwanderung von Demonstrationen durch Zivilpolizist_innen: diese würden als *agents provocateurs* eingeschleust, um die eine Anwendung physischer Gewalt durch die Protestierenden überhaupt erst zu provozieren.[191] Dadurch wird der Protest delegitimiert und zugleich ein ‚hartes Durchgreifen' seitens der Polizei als ‚alternativlos' legitimiert.

Abgesehen von dieser problematischen Aktionsform der physischen Gewaltanwendung existieren wie bereits angerissen auch zahlreiche Formen subtilerer, symbolischer Formen von Gewaltanwendung. Dazu zählen v.a. konfrontative und aggressive Protesthandlungen wie etwa Blockaden oder Besetzungen. Diese sind trotz ihrer teils hohen, symbolischen Aggressivität wesentlich ambivalenter und liefern weitaus dünnere Rechtfertigungsgründe für systematische Sanktionen. Frühe Beispiele dafür sind die Sitzblockaden (‚Sit-ins') und Hörsaalbesetzungen (‚Teach-ins') der Student_innenbewegung ab den 1960ern, später die Hausbesetzungen. Für Wien sind diesbezüglich v.a. die Arenabewegung ab 1976, später das WUK, die Rosa Lila Villa und das EKH zu nennen sowie zahlreiche weitere, meist

[190] Bekannte Todesopfer politischer Proteste sind der bereits genannte Ernst Kirchweger († 1965 in Wien), Benno Ohnesorg (1967 bei einer Kundgebung gegen den Besuch des Schahs von Persien in Berlin von einem Polizisten erschossen) oder Carlo Giuliani (2001 bei Protesten gegen den G8 Gipfel in Genua von Polizisten erschossen).

[191] Zuletzt etwa im Verlauf der Prozesse rund um die Ausschreitungen im Rahmen der Demonstrationen gegen den Ball des Wiener Korporationsrings (WKR) 2014. – An dieser Stelle geht es nicht um den Wahrheitsgehalt dieser Vorwürfe. Ob diese Strategie nun von der Exekutive tatsächlich eingesetzt wird oder als ‚Ent-Schuldigung' für Ausschreitungen seitens der Protestierenden dient – sie veranschaulicht in jedem Fall den beschriebenen Mechanismus der Delegitimation.

kurzfristige Projekte.[192] Da es bei dieser Praxis stets um die Errichtung selbstbestimmter, offener und kollektiver Räume geht, die frei von Konsumzwang sind, könnte diese Traditionslinie z.B. als ‚Freiraumbewegung' bezeichnet werden.[193] Auch die zunächst friedlichen Umweltbewegungen der frühen 1980er radikalisieren sich schließlich, denn:

> „Dem in diesen Jahren erheblich gestiegenen Bürgerengagement steht eine Arroganz der Macht gegenüber, die in demonstrierenden Bürgern nach wie vor nur einen Störfall des politischen business as usual sieht, jedenfalls dann, wenn es ernst wird."[194]

Als bspw. die rein demonstrativ-appellativen Massenmobilisierungen der Anti-AKW Bewegung in der BRD erfolglos bleiben, greift sie zum radikalen Mittel der Bauplatzbesetzung: am 3. Mai 1980 wird in Gorleben im Wendland die Bohrstelle 1004 besetzt, um den Bau des geplanten Atommüll-Endlagers zu verhindern. In Österreich läuft die Besetzung der Hainburger Au Anfang Dezember 1984 strukturell ähnlich ab (siehe oben). Zwei rezente Fälle können als aktuelle Beispiele für das Mittel der Besetzung bzw. Blockade in Österreich bzw. Wien dienen: Zum einen die *uni brennt* Bewegung im Wintersemester 2009/10 an den österreichischen Universitäten[195], die mittels Besetzungen von Hörsälen und Universitätsräumlichkeiten Kritik an der Entwicklung des Bildungssystems in Österreich und Europa übte (v.a. am ‚Bologna-Prozess' zur dreistufigen Vereinheitlichung des Hochschulwesens innerhalb der EU). Zum anderen das bereits erwähnte *Refugee Protest Camp* 2012 im Sigmund Freud Park vor der Votivkirche in Wien. Ebenfalls erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang die seit 2010/11 weltweit stattfindenden Besetzungen zentraler öffentlicher Plätze in Städten[196]. Die spezifischen Auslöser dieser Besetzungen sind vielfältig – vom Widerstand gegen autoritäre Regimes (v.a. in Nordafrika und dem Nahen Osten) bis

---

[192] Vgl. Nußbaumer, Martina (Hg.) / *Wien-Museum: Besetzt! Kampf um Freiräume seit den 70ern,* Wien: Czernin, 2012 – Foltin 2011, S. 125ff

[193] Auch diese Bewegung besitzt, wie viele andere, bis heute historische Kontinuität. Gerade in Wien ist sie in den letzten Jahren durch das zunehmende Wachstum der Stadt und den dadurch zunehmenden Druck auf die Raum-Ressourcen wieder aktiver geworden. Rezente Beispiele sind etwa das *Epizentrum* in der Lindengasse, der *Eiskella* in Simmering oder die *Pizzeria Anarchia* in der Mühlfeldgasse.

[194] Balistier 1991, S. 261

[195] Vgl.: Heissenberger, Stefan (u.a., Hg.): *Uni brennt. Grundsätzliches - Kritisches – Atmosphärisches*, Wien (u.a.) : Turia + Kant, 2010 – AG Doku / coop99: *#uni brennt – Bildungsprotest 2.0*, Dokumentarfilm, Ö 2010, 86 min.

[196] z.B.: Tahrir Platz in Kairo/Ägypten, Taksim Platz bzw. Gezi Park in Istanbul (Türkei), Zucotti Park in New York (USA), Syntagma Platz in Athen/ (Griechenland), verschiedene Plätze in Spaniens Städten (z.B. Puerta del Sol in Madrid), Majdan Nesaleschnosti in Kiew (Ukraine); aktuell (2014) z.B. die Besetzung von Teilen des Finanzbezirkes in Hongkong.

zur Finanzkrise und ihren Folgen (v.a. in Europa und den USA). Die jeweiligen sozialen Bewegungen, d.h. die Trägergruppen der Proteste vereint aber der Anspruch auf politische Mitbestimmung, was wiederum auf die historischen Vorläufer dieser Protestformen verweist (siehe oben).

Jedenfalls ist das Mittel der Besetzung bzw. Blockade eine durchaus aggressive und, im Vergleich zur Transitorik einer Demonstration, persistente Form der Raumaneignung. Es hat das Potenzial, so unterschiedliche Orte wie zentrale städtische Plätze und Parks, aber auch Hörsäle, ganze Häuser oder sogar Waldstücke in der freien Natur zu öffentlichen Räumen zu machen, in denen sich gesellschaftliche Kollektive wie auch Konflikte manifestieren und politische Aushandlungsprozesse stattfinden. Ob ihrer Aggressivität fordert eine Besetzung auch die Machtfrage heraus, und provoziert dadurch in den meisten Fällen früher oder später den Einsatz der Staatsgewalt. In dieser direkten Konfrontation unterliegen – mit seltenen Ausnahmen – die sozialen Bewegungen, sofern es sich nicht um einen bewaffneten Aufstand handelt (oft genug aber auch dann). Allerdings kann staatliche Gewalt gegen friedliche Protestierende, auch gegen solche, die passiven Widerstand oder zivilen Ungehorsam leisten, der Widerstandsbewegung breite Sympathien einbringen und ihrer Sache dienen. So geschehen etwa in Gorleben und der Hainburger Au, die beide äußerst gewaltsam geräumt wurden, was in beiden Fällen massive Kritik am Vorgehen der Staatsmacht zur Folge hatte. Eine solche staatliche Unterdrückung wird mitunter sogar bewusst und strategisch in Kauf genommen:

> „[Activists across the globe] have employed methods to prevent [oppression] from disrupting their movement, put a high "price tag" on governmental action against peaceful protesters, and used it as a tool for political jiu-jitsu, harming the authority of the oppressor."[197]

Fortschreiben der Perfomativität

Die beschriebenen Fälle zeigen aber auch den kontinuierlich performativen Charakter der verschiedensten Formen politischer Demonstrationen seit 1945. Es wird nicht nur Widerstand artikuliert, sondern eine Alternative umgesetzt. Denn der besetzte Gorlebener Bauplatz in Deutschland bspw. wird nicht ‚nur' besetzt, sondern anschließend in ein ‚Anti-Atomdorf' mit improvisierten Hütten, darunter Freundschaftshaus und Kirche, verwandelt[198]. Auch eigene

---

[197] Popovich, Srdja / Porell, Tori: *Making Oppression Backfire*, Belgrad: Centre for Applied Nonviolent Action and Strategies CANVAS 2013, S. 6, http://canvasopedia.org/images/books/mob/MOB_English_May2014.pdf (Zugriff: 23.01.2015)

[198] Vgl. hierzu Balistier 1991, S. 265 sowie Ehmke, Wolfgang: Damals ist heute: 30 Jahre Republik Freies Wendland, *Umbruch Bildarchiv*, http://www.umbruch-bildarchiv.de/bildarchiv/ereignis/republik_freies_wendland.html, Zugriff 19.11.2014)

Kommunikationsmedien, eine Zeitung und ein Radiosender, werden aufgebaut. Die *Republik Freies Wendland* wird ausgerufen (für den damaligen Innenminister Niedersachsens, Egbert Möcklinghoff, ist das „Hochverrat gegen die Bundesrepublik Deutschland“[199]) und besteht bis zur Räumung insgesamt sechs Wochen lang vor Ort. Auch danach bleibt sie ein Symbol für den anhaltenden Widerstand der lokalen Bevölkerung.[200] Thomas Balistier schreibt zu den neuen Aktionsformen der Anti-AKW und der Friedensbewegung in der BRD:

> „Dabei sind sie nicht nur Demonstrationen des Überlebens, sondern auch eines anderen, besseren Lebens. [...] Dabei werden Formen eines Kollektivs inszeniert, die nicht auf Kosten der Autonomie der Individuen gehen, sondern Werte wie Offenheit, Vertrauen und Zwanglosigkeit sowie gegenseitige Hilfe und Solidarität ausdrücken.“[201]

Auf dem besetzten Syntagma Platz in Athen 2011 werden nicht nur Küche, medizinische Versorgung und technische Unterstützung organisiert; aus einer Ablehnung repräsentativ-demokratischer Formen, die die Griech_innen als dysfunktional erfahren haben, etabliert das Kollektiv auch Strukturen einer direkten Demokratie. In den Versammlungen auf dem Platz spricht jede und jeder für sich selbst, Entscheidungen werden kollektiv von allen Anwesenden getroffen – Margarita Tsomou nennt das „[d]irekte Demokratie als Präsenzdemokratie der Körper“[202]: „Die kreisförmig sitzende Gemeinschaft des Demos artikuliert also performativ und körperlich ihre Kritik an der repräsentativen Demokratie.“[203] Der Demos ist dabei „die Gemeinschaft der Bürger im Moment des Vollzugs einer demokratischen Diskussion im

---

[199] Reimar, Paul: 30. Wendland-Jahrestag: Bergwerk Gorleben umzingelt, *taz.de*, 06.06.2010, http://www.taz.de/!53547/ (Zugriff 19.11.2014)

[200] Im Jahr 2010 wurden nach Ablauf des so genannten ‚Gorleben-Moratoriums’ neue Erkundungsbohrungen im Salzstock Gorleben durchgeführt, die klären sollten, ob sich das Gelände für eine Endlagerstätte eignet. Die lokalen Bürger_inneninitiativen haben darauf wieder mit breit angelegten Protesten reagiert, u.a. wurde die Undine-Blottnitz-Hütte nahe des Erkundungsschachtes errichtet (vgl. z.B. Petersen, Gisela / Petersen, Joachim: *33 Jahre Freie Republik Wendland - Gedenk-und Protestveranstaltung in Gorleben* 04./05./06. Juni 2010, subkontur.de, http://www.subkontur.de/fotoberichte/20100604_05/index.html, Zugriff 19.11.2014). Im September 2010 fand in Hannover das Projekt *Freies Wendland – reaktiviert* statt (initiiert vom Schauspiel Hannover, vgl. z.B. http://bewegung.taz.de/organisationen/huettendorf/ueber-uns, Zugriff 19.11.2014).

[201] Balistier 1991, S. 270–271

[202] Tsomou, Margarita: Der besetzte Syntagma-Platz 2011. Körper und Performativität im politischen Alphabet der ‚Empörten’, in: Burri, Regula Valérie (u.a., Hg.): *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste*, Bielefeld: Transcript 2014, S. 113–141, hier: S. 127

[203] Ebd., S. 128

öffentlichen Raum der Agora.“[204] Simon Teune schreibt zu den Protestbewegungen in Spanien und Griechenland:

> „Angesichts der Krise der Repräsentation haben die Empörten Formen des Austauschs und der Selbstorganisation gefunden, die die individuelle Betroffenheit respektieren und gerade nicht auf die Kollektivierung von Interessen abzielen. Sie sind Ausdruck des Rechts und des Bedürfnisses, „sich nicht repräsentieren zu lassen“. Der öffentliche Raum wird angeeignet, um der Aggregation von Interessen die Präsentation von individueller Zugehörigkeit und Betroffenheit gegenüberzustellen. Die Demokratie der Plätze entwickelt sich im Konflikt mit der repräsentativen Demokratie zu einer präfigurativen Politik, also einer Politik, die die angestrebte Gesellschaft im eigenen Handeln vorwegnimmt.“[205]

Theatralisierung der Aktionsformen

Darüber hinaus theatralisieren sich die Aktionsformen der Proteste zunehmend. Oberstes Ziel ist nicht mehr das Demonstrieren (sprich: Zeigen) einer Ordnung, sondern die Steigerung der Expressivität: Die Inszenierungsformen differenzieren sich aus und werden zunehmend kreativ. Durch verschiedene – oft künstlerische –Techniken wird die Ästhetik der Artikulation zivilgesellschaftlichen Widerstandes gezielt geformt, die Ausdruckskraft, aber auch der Schau- und Erlebniswert der Aktionen gesteigert. Rezente Protestformen sind für Rezipient_innen potenzielle Spektakel, für Teilnehmer_innen ganzheitlich-sinnliche Erlebnisse. Der rationale Gehalt politischer Forderungen und der emotional-sinnliche Gehalt einer kollektiv-kreativen Handlung überlagern sich dabei und greifen ineinander, wobei auch stets die eine oder andere Dimension die Rezeption des Ereignisses dominieren kann. Anschließend werden einige Beispiele erläutert, die die ausgesprochen große Bandbreite illustrieren sollen.[206]

Diese Theatralisierung der Protestformen ist keine gänzlich neue Erscheinung des 21. Jh.s, sondern hat ihren Ursprung in den karnevalesken Formen der Volksproteste, die ihrerseits wiederum in der Tradition der Rügebräuche stehen. Traditionell gehören dazu Kostümierung, Vermummung, Spott und humoristische Formen sowie Musik und Lärm. Musikkapellen waren schon bei den frühen Arbeiter_innen-Demonstrationszügen mit dabei. In direkter

---

[204] Ebd.

[205] Teune, Simon: Das produktive Moment der Krise. Platzbesetzungen als Laboratorien der Demokratie, in: *WZB Mitteilungen* [Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung], Heft 137, Herbst 2012, S. 32–34, hier: S. 33f

[206] Detaillierte Einblicke in kreative Protestformen liefern z.B. Amann, Marc: *go.stop.act! Die Kunst des kreativen Straßenprotests*, Grafenau/Frankfurt a. M.: Trotzdem 2011; Riahi, Arash T. / Riahi, Arman T.: *Everyday Rebellion. The Art of Change*, Dokumentarfilm, AT/CH 2013, 118 min. (siehe auch: http://www.everydayrebellion.net/wall, Zugriff: 20.11.2014)

Traditionslinie dazu werden auch heutige Demonstrationen häufig mit Musik begleitet, sei es vom Band, sei es live (in Wien z.B. durch das gut organisierte, mehrköpfige Samba-Trommel-Orchester SambAttac, einer Gruppe aus der österreichischen Attac-Gemeinschaft[207]). Mit dem Einsatz von Kostümen gelang es z.B. der Widerstandsbewegung gegen das Kraftwerk in der Hainburger Au eine breite Öffentlichkeit zu erreichen: zur *Pressekonferenz der Tiere* am 7. Mai 1984 verkleideten sich mehrere Politiker_innen und Prominente als im Auwald ansässige Tiere (Hirsch, Storch, Reiher, Unke, Kormoran, Laufkäfer). Die Taktik des Einsatzes von Humor in Handlungsformen des Protests wurde z.B. in den 1960er und 1970er Jahren von der so genannten Stadt- und Spaßguerilla aufgegriffen. Ein rezentes Beispiel ist die Clandestine Insurgent Rebel Clown Army (CIRCA), die mit Clown-Kostüm und ‚Schabernack' bei Demonstrationen und Protest-Aktionen auftritt (in Wien bspw. bei der Besetzung des Rektorats der Universität Wien im April 2012 oder bei der Gegendemonstration zum *Totengedenken* der Burschenschaften am 8. Mai 2012 am Heldenplatz – ein Jahr bevor dieser offiziell zum *Tag der Freude* umgedeutet wurde)[208]. Derartige Strategien – sie werden gelegentlich als ‚Laughtivism' bezeichnet – setzen etwa Ironie oder Überaffirmation ein, um den Gegenstand des Protest ins Lächerliche zu ziehen und ihm Ernst und Autorität zu nehmen.[209] Humor wirkt in den meisten Fällen auch deeskalierend und kann zum Entspannen einer Konfliktsituation beitragen. Zum anderen gewährt die karnevaleske als volkstümlich tradierte und dadurch legitimierte Form einen gewissen Schutz vor Übergriffen. Der „Multiformierung"[210] der Clowns steht im Übrigen eine andere bewusste Inszenierungsstrategie gegenüber, die häufig bei rezenten Demonstrationen auftritt: der berüchtigte ‚schwarze Block'. Durch die geschlossenen Marsch-Reihen, die

---

[207] Vgl. SambAttac: *SambAttac*, http://community.attac.at/sambattac.html (Zugriff: 20.11.2014) – Das Kürzel Attac steht für *Association pour une taxation des transactions financières pour l'aide aux citoyens* (deutsch: *Vereinigung zur Besteuerung von Finanztransaktionen zugunsten der BürgerInnen,* siehe: http://www.attac.at/ueber-attac/was-ist-attac.html, Zugriff: 20.11.2014).

[208] Vgl. Usslar, Maria von: Immer öfter marschieren die Protest-Clowns auf, *derstandard.at*, 15.05.2012, http://derstandard.at/1336696567565/Bunte-Rebellen-Immer-oefter-marschieren-die-Protest-Clowns-auf (Zugriff: 20.11.2014) sowie Kapuy, Joachim: *„Reclaim The Clowns!" die Verhandlung öffentlich städtischer Räume durch die Clandestine Insurgent Rebel Clown Army,* Dipl., Universität Wien, Institut für Kultur- und Sozialanthropologie 2008

[209] Vgl. bspw. die Aktion *Rechts gegen Rechts:* in Wunsiedel (DE) wurde im Nov. 2014 ein Neonazi-Trauermarsch ohne Wissen der Marschierenden in einen Spendenlauf für EXIT Deutschland (Aussteigerprogramm für Neonazis) umgewandelt. – ZDK Gesellschaft Demokratische Kultur: *Rechts gegen Rechts,* http://www.rechts-gegen-rechts.de/ (Zugriff: 01.02.2015)

[210] Usslar 2012

Abgrenzung auch zu anderen Protestierenden mittels Transparenten und eine fast einheitliche ‚Uniformierung' (schwarze Kleidung, Vermummung, oft auch Schutzausrüstung wie Helme und Handschuhe) wird ein bedrohliches, paramilitärisches Erscheinungsbild erzeugt, das unter anderem hohe Aggressivität und Gewaltbereitschaft kommuniziert. Die Parallelen zu militaristischen, national(sozial)istischen und faschistischen Inszenierungsformen sind dabei unübersehbar, selbst wenn der Protest-Kontext diesen Ideologien diametral gegenübersteht.

In der Tradition der Trauerzüge, die bereits um 1900 einen geschützten Rahmen für die frühesten Formen der Demonstration der Arbeiter_innenbewegung lieferten[211], können die fallweise eingesetzten ‚sakralen Zitate' betrachtet werden: so waren bei Demonstrationen gegen die autoritären Regimes unter sowjetischem Einfluss u.a. in der DDR, Tschechoslowakei und Bulgarien Kerzen üblich.[212] In Wien fand am 23. Jänner 1993 anlässlich des von der FPÖ initiierten ‚Anti-Ausländer'-Volksbegehrens *(Österreich zuerst)* eine große Protestkundgebung mit Kerzen und Fackeln statt, die als *Lichtermeer* in das politische Gedächtnis eingegangen ist.

Rezent neu auftretende Formen des kreativen Protests sind schließlich z.B.: politisch-aktivistisches Theater (in Wien z.B. die im EKH entstandene VolxTheaterKarawane, u.a. aktiv beim Protest gegen den G8-Gipfel in Genua 2001[213]); vielfältige neue Symbole (verbale, visuelle, akustische, gestische oder choreographische – z.B. *We are the 99%!* in den USA, die Grüne Revolution im Iran, die zitternden Handflächen in Spanien und Griechenland oder der *Standing Man* in Istanbul.); schließlich alltäglich-private Handlungsformen, die an öffentlichen Orten praktiziert und so – mit unterschiedlichen Implikationen – zu politischen Handlungen werden, z.B.: *Reclaim the Streets* (Parties), *Critical Mass* (Fahrrad fahren), *Guerilla Gardening* (Gärtnern).[214]

Diese notwendigerweise unvollständig bleibende Aufzählung[215] zeigt beispielhaft die zunehmend bunte Vielfalt der Strategien und Praxen politischen Protests. Sie zeichnen sich

---

[211] Vgl. Lüdtke, Alf: Trauerritual und politische Manifestation. Zu den Begräbnisumzügen der deutschen Sozialdemokratie im frühen Kaiserreich, in: Warneken 1991, S. 120–148

[212] Vgl. Warneken 1991, S. 9

[213] Vgl. Raunig 2005, S. 185ff sowie Wagner, Florian: *Theatrale Strategien – radikale Kritik. Aktionen und Interventionen der Volxtheaterkarawane,* Dipl., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2013

[214] Vgl. Amann 2011

[215] z.B. müssen hier aus Platzgründen die Protest-Praktiken der Anti-Schwarz-Blau-Bewegung ab 2000 unberücksichtigt bleiben. Sie sind bspw. nachzulesen in: Raunig, Gerald: *Wien Feber Null. Eine Ästhetik des Widerstands*, Wien: Turia + Kant, 2000 – Zur Geschichte und zeitgenössischen Ästhetik von Protesthandlungen

dadurch aus, dass sie (meist) nicht aggressiv-bedrohlich, sondern spielerisch-mehrdeutig sind, indem sie zwischen Expressivität und Performativität pendeln. So schreibt Thomas Balistier zu den neuen Aktionsformen der Friedensbewegung in der BRD:

> „Diese symbolischen Interaktionsformen wollen Aufmerksamkeit erregen, Betroffenheit auslösen und Alternativen aufzeigen; sie sind kultur- und nicht machtorientiert, ihr Wirkungsmechanismus ist nicht die Androhung von Nachteilen, sondern das Überzeugen. So werden zwar oft Angst, Bedrohung, Leiden und Tod thematisiert, Orte und Institutionen, von denen Gewalt und Zerstörung ausgehen, markiert und miteinander verbunden, aber gerade in ihrer sinnlich-körperlichen Organisation und spielerischen Lust wird Lebensfreude inszeniert."[216]

Dazu gehört auch ein zunehmend ludischer, also spielerischer Umgang mit politischer Symbolik,[217] aber auch die spielerische (statt konfrontative) Reaktion auf Kontroll- und Disziplinarmaßnahmen der Staatsgewalt. Theatrale Aktionsformen des Protests können als Kommunikationsmedien dienen und Bedeutungen vermitteln, sie bedeuten aber zugleich – und manchmal in erster Linie – das, was sie vollziehen, wie Peter Mörtenböck und Helge Mooshammer zu den künstlerischen Aktionsformen der Occupy-Bewegung ausführen:

> „Das Performative, Theatralische und Karnevaleske der Occupy-Besetzungen, die spielerische Inszenierung von Körpern in gemeinsamen Aktionen, ist so nicht einfach nur Beiwerk einer politischen Handlung, sondern wichtiges Vehikel einer Entstellung vorhandener Codes und der Beginn einer Neufassung des Sozialen, auf dem die Politik der Besetzung aufbauen kann. Die künstlerischen Initiativen der Occupy-Bewegung haben in dieser Unterwanderung normativer Ordnungen als kreative Stimme beigetragen, herrschende Ordnungen aber auch mit eigenen performativen Strategien der Kunst in Unordnung gebracht."[218]

Die Ursprünge dieser Entwicklungen sind nicht Gegenstand dieser Arbeit, können jedoch in verschiedenen gesellschaftlichen Umbrüchen vermutet werden: die Verbreitung der Massenmedien bspw. zieht bereits die Anforderung der (mediengerechten) Inszenierung mit sich – Ziel politischer Proteste wird damit neben den inhaltlichen Forderungen das Herstellen von Medienereignissen. Mit dem Aufkommen der sozialen Medien und des Web 2.0, das sich aus benutzergenerierten Inhalten (user generated content) speist, wandelt sich die moderne Gesellschaft schließlich zu einer Inszenierungsgesellschaft: nicht nur Kunst und Kultur, auch Politik, Sport, Konsum, schließlich auch das Alltagsleben werden neuen Inszenierungs-

---

wie der direkten Aktion vgl. z.B. Schönberger, Klaus / Sutter, Ove (Hg.): *Kommt herunter, reiht euch ein... Eine kleine Geschichte der Protestformen sozialer Bewegungen*, Berlin/Hamburg: Assoziation A. 2009

[216] Balistier 1991, S. 270–271

[217] Vgl. Korff, Gottfried: Symbolgeschichte als Sozialgeschichte? Zehn vorläufige Notizen zu den Bild und Zeichensystemen sozialer Bewegungen in Deutschland, in: Warneken 1991, S. 17–36

[218] Mörtenböck, Peter / Mooshammer, Helge: *Occupy. Räume des Protests*, Bielefeld: Transcript 2012, S.118

anforderungen unterworfen. Mit der zunehmenden Digitalisierung und virtuellen Vernetzung geht aber auch ein neuer Bedeutungsgewinn von Haptik und Leiblichkeit einher, der zur Wiederentdeckung einer Lust an der leiblichen, mitunter kollektiven Präsenz führt.

Wo das System der repräsentativen Demokratie installiert und damit die Mitbestimmung des Volkes institutionalisiert ist, muss jenes seine Ordnungsfähigkeit nicht mehr demonstrieren. Im Zentrum der Kritik stehen nun die Defizite eben jenes Systems, wie Hegemonie der Eliten, ‚Krise der Repräsentation', Auswirkungen von Globalisierung und Kapitalismus. Die gesellschaftliche Konstellation und damit die Inszenierungsanforderungen an die Artikulation politischer Kritik haben sich dadurch essentiell gewandelt. Aber auch dort, wo die Demokratie nicht der politische Standard ist, hat sich die Gesellschaft transformiert; da wie dort entwickeln sich eigene, dynamische und pluralistische Strategien und Ästhetiken, die jeweils lokal oder kontextbezogen stark ausdifferenziert sind. Auch im politischen Protest gibt es die ‚großen Erzählungen' nicht mehr, auch hier herrschen multiple Narrative vor.

Wie politische Proteste öffentliche Räume generieren

Die Art und Weise, wie politische Protestformen öffentliche Orte aneignen, sind ebenso vielfältig wie die beschriebenen Inszenierungsstrategien. Ob sie nun aber zentral oder dezentral, laut oder leise, nachdrücklich oder subversiv agieren, stets ist die Aneignung die Keimzelle für das Werden eines öffentlichen Raumes. Soziale Bewegungen nehmen nicht Öffentlichen Raum mittels körperlicher Präsenz in Beschlag, sondern diese körperliche Präsenz stellt die Öffentlichkeit eines Raums erst her. Das illustriert folgendes Zitat von Judith Butler zu den weltweiten Protestbewegungen 2011 sehr treffend:

> „In the last months there have been, time and again, mass demonstrations on the street, in the square, and though these are very often motivated by different political purposes, something similar happens: bodies congregate, they move and speak together, and they lay claim to a certain space as public space. Now, it would be easier to say that these demonstrations or, indeed, these movements, are characterized by bodies that come together to make a claim in public space, but that formulation presumes that public space is given, that it is already public, and recognized as such. We miss something of the point of public demonstrations, if we fail to see that the very public character of the space is being disputed and even fought over when these crowds gather. [...] As much as we must insist on there being material conditions for public assembly and public speech, we have also to ask how it is that assembly and speech reconfigure the materiality of public space, and produce, or reproduce, the public character of that material environment."[219]

[219] Butler, Judith: Bodies in Alliance and the Politics of the Street, *European Institute for progressive cultural policy EIPCP Journal* 09/2011, http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en, Zugriff: 20.11.2014

Inszenierung von Herrschaft: Macht, Repräsentation und ‚Events'

Jede soziale Gemeinschaft ist von Machtstrukturen gekennzeichnet. Je nach Gesellschaftsordnung herrschen familiäre Clans, Monarch_innen, Einheitsparteien, demokratisch gewählte Volksvertreter_innen oder Andere. Wie die Gesellschaft auch strukturiert ist, die Machthaber_innen müssen stets dafür sorgen, dass ihr Machtanspruch kommuniziert, argumentiert und legitimiert wird, mit dem Ziel, diese Macht für sich zu erhalten. Sie muss zu diesem Zweck repräsentiert werden. Hans-Georg Soeffner bspw. formuliert dies aus der Perspektive der Soziologie:

> „Alle Machtverhältnisse aber gewinnen soziale Geltung und dauerhafte Existenz nicht allein aus der Ausübung, sondern auch aus der Darstellbarkeit und Darstellung von Macht. Sowohl für die Ausübung als auch für die Gewinnung und Aufrechterhaltung von Macht gilt, daß nur der mächtig werden oder als mächtig erscheinen kann, der erfolgreich darstellt, was zu sein er beansprucht. Wie jede soziale Existenz, so *ist* auch der politisch Mächtige das, was er ist, durch soziale Anerkennung. Er existiert – als Mächtiger – nur durch und als ein gesellschaftliches Konstrukt. Darin wachsen Handeln und Darstellen, Wirkung und Deutung zu *einer* Erscheinung zusammen: Das Soziale im Allgemeinen und das Politische im Besonderen kennen keine ‚Substanz jenseits' der gesellschaftlichen Erscheinung, keine ‚Wesenskerne unter der Oberfläche' der Darstellung und erst recht keinen überzeitlichen ‚Seinssinn hinter' gesellschaftlich konstituierter Bedeutung."[220]

Dieser Darstellung dienen Inszenierungsformen, die – im Gegensatz zu Formen des Protests – affirmativ sind und im Rahmen des inszenierten Ereignisses die herrschende Ordnung nicht angreifen, sondern widerspiegeln sollen.

Die zwei Körper der Macht

Ernst Kantorowicz spricht bspw. in seinem einflussreichen Werk von den zwei Körpern der europäischen Könige des Mittelalters:[221] einer ist der natürliche Körper, der menschliche, vergängliche Leib; der andere ist der politische Körper, das unsterbliche, metaphysische Konstrukt. Letzteres dient auch dazu, das Machtvakuum nach dem Tod der Herrscher_innen temporär zu füllen und die Machtergreifung durch Rival_innen zu verhindern. Kantorowicz bezeichnet die symbolische Praxis der Übertragung göttlicher Universalität auf politische Herrscher als politische Theologie, umgekehrt könnte auch der Begriff theologischer Politik angewandt werden. Mittels entsprechender Inszenierungsstrategien wird also ein quasi-

---

[220] Soeffner, Hans-Georg: Erzwungene Ästhetik. Repräsentation, Zeremoniell und Ritual in der Politik, in: Willems, Herbert / Jurga, Martin (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch,* Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verl., 1998, S. 215–234, hier: S. 217 (Herv.i.O.)

[221] Kantorowicz, Ernst: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1992 [1957]

religiöser Rahmen konstruiert, der den Herrschaftsanspruch als gott- oder naturgegeben herleitet und den Herrscher_innen eine transzendentale, übermenschliche und überzeitliche Aura verleiht. Die menschliche Willkür und mithin die sozialen Machtstrukturen als eigentliche Ursprünge von Herrschaft werden dadurch verschleiert. Unter Rückgriff auf Kantorowicz' Konzept fasst der Ethnologe Clifford Geertz folgendermaßen zusammen:

> „At the political center of any complexly organized society (to narrow our focus now to that) there is both a governing elite and a set of symbolic forms expressing the fact that it is in truth governing. No matter how democratically the members of the elite are chosen [...], they justify their existence and order their actions in terms of a collection of stories, ceremonies, insignia, formalities, and appurtenances [Zubehör, X.K.] that they have either inherited or, in more revolutionary situations, invented. It is these – crowns and coronations, limousines and conferences – that mark the center as center and give what goes on there its aura of being not merely important but in some odd fashion connected with the way the world is built. The gravity of high politics and the solemnity of high worship spring from liker impulses than might first appear."[222]

Um ein Zentrum als Zentrum zu markieren bedarf es der strategischen Inszenierung, und diese wiederum muss größtmögliche Öffentlichkeit genießen, um die notwendige Reichweite zu erzielen. Während heutzutage die mediale Öffentlichkeit zum vorrangigen Gradmesser dieser Reichweite geworden ist, ist ihr historischer Ursprung eine Öffentlichkeit der leiblichen Präsenz. Geertz beschreibt, wie das historische, höfische Zeremoniell gerade das zeigt, was es zu verbergen sucht: dass Herrschaft nicht naturgegeben ist, sondern durch soziale Praxis entsteht.

> „The very thing the the elaborate mystique of court ceremonial is supposed to conceal – that majesty is made, not born – is demonstrated by it. This comes out as clearly as anywhere else in the ceremonial forms by which kings take symbolic possession of their realm. In particular, royal progresses (of which, where it exists, coronation is but the first) locate the society's center and affirm its connection with transcendent things by stamping a territory with ritual signs of dominance."[223]

Geertz beschreibt in dem zitierten Aufsatz historische Formen königlicher Prozessionen aus Java (14. Jh.), England (16. Jh.) und Marokko (19. Jh.), die mittels unterschiedlicher Inszenierungsstrategien die jeweiligen kulturellen Weltanschauungen transportieren. Diese ist z.B. in Java die Analogie: der Herrscher ist zugleich personifizierter Gott, Zentrum der Welt und als pars pro toto auch ihr ideales Ebenbild. In England ist es die Allegorie: die bildliche und/oder szenische Darstellung des richtigen (tugendhaften) und des falschen (sündhaften)

---

[222] Geertz, Clifford: Centers, Kings, and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power, in: Wilentz, Sean: *Rites of Power. Symbolism, Ritual and Politics Since the Middle Ages*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1985, S. 13–38, hier: S. 15

[223] Ebd., S. 16

Weges, wobei die richtige Alternative stets für die Königin steht und *vice versa.* Stets aber markieren diese Strategien das ‚Zentrum als Zentrum' und bekräftigen den Herrschaftsanspruch der Hoheit. In den genannten Beispielen (historischer) Monarchien ist dieses Kulturmuster zwar offensichtlicher, es lässt sich jedoch ebenso bei jüngeren Beispielen und auch demokratisch organisierten Staatssystemen nachweisen. So zieht der Autor abschließend eine Entwicklungslinie bis zu den Wahlkampagnen der Präsidentschaftskandidaten in den USA der 1970er.

Besonders offensichtlich wird das beschriebene Muster auch in den detailreichen und stark ritualisierten Formen der Inszenierung in den totalitären Regimes Europas des 20. Jh.s, so z.B. im Nationalsozialismus der 1930er und 1940er Jahre oder Stalinismus der Nachkriegszeit. Im Nationalsozialismus wurde z.B. das Gedenken an getötete Kamerad_innen zu einem veritablen Totenkult stilisiert[224], der umfangreiche Anleihen an traditionellen, sakralen Ritualen nahm: Fackelzüge, dramaturgisch durchkonzipierte Liturgie, ‚Opferfeuer' im Namen der Toten, Prozessionen hin zu Kultstätten des Nationalsozialismus, die als Altäre dienten (bspw. die Feldherrnhalle in München), etc. Die Toten wurden durch diese rituellen Inszenierungen als ‚Opfer' auf dem notwendigen Leidensweg einer Heilsgeschichte gedeutet, deren Telos das ‚Dritte Reich' und deren Messias die Gestalt des ‚Führers' war.

In der Sowjetunion wurden z.B. die Gedenkfeiern anlässlich der Schlacht um Stalingrad[225] mit Fackelzügen begangen, die in der Entfachung zweier ‚ewiger Feuer' im Gedenken an die Gefallenen gipfelten (1963 und 1967). Der im Rahmen der Feier 1967 eingeweihte, monumentalistische Gedenkkomplex *Mamaev Kurgan* auf dem Mamaj-Hügel wird von der 85 Meter hohen Statue *Mutter Heimat ruft!* dominiert. Mit ihrem erhobenen Schwert und den angedeuteten Flügeln weist sie Bezüge zur antiken Siegesgöttin Nike, zur allegorischen Darstellung der Freiheit auf dem Gemälde *Die Freiheit führt das Volk* von Eugène Delacroix (1830) und zum Erzengel Michael auf.

---

[224] Vgl. Behrenbeck, Sabine: Gefallenengedenken in der Weimarer Republik und im „Dritten Reich". In: Arnold, Sabine R. / Fuhrmeister, Christian / Schiller, Dietmar (Hg.): *Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht*, Wien (u.a.): Böhlau 1998, S. 35–55. Behrenbeck beschreibt hier auch den öffentlichen Feierstil der Weimarer Republik, der – in etwas zurückgenommener Form – ebenfalls mit sakralen Symbolen und Ritualen aufgeladen war.

[225] Vgl. Arnold, Sabine R.: Die Dankbarkeit der Heldenmasse. Jubiläumsfeiern in Volgograd, in Arnold/Fuhrmeister/Schiller 1998, S. 95–107

Der geschlossene Volkskörper und die Inszenierung von Triumph

Beide Systeme und deren Praktiken sind, neben dem Einsatz sakraler Symbole und Riten, v.a. durch zwei zentrale Charakteristika verbunden. Das ist zum einen die Inszenierung einer geschlossenen, einheitlichen ‚Volksgemeinschaft' und deren kollektiven Werten. Auf das ‚Volk' als Einheit wird kommunikativ verwiesen, zugleich wird es auch dargestellt. Verschleiert wird dabei, dass die Urheberin und Chefdramaturgin in beiden Fällen die jeweilige Einheitspartei ist (NSDAP hier, KPdSU da). Die öffentlichen Vertreter_innen und Darsteller_innen der Inszenierung sind, wenn nicht Funktionär_innen und Mitglieder dieser Partei, so zumindest von ihr angeworben und autorisiert. So schreibt Sabine Behrenbeck zur „Einweihung der ‚Ehrentempel' auf dem Münchener Königsplatz am 8./9. November 1935", dass diese

> „Zeremonie von einer Partei zu Ehren ihrer Verstorbenen zelebriert wurde, die bei einem Putschversuch 1923 von der Polizei erschossen worden waren und die nun eine gemeinsame Grablege erhielten. Allerdings beanspruchten die nationalsozialistischen Veranstalter, daß dieser Gedenktag für das ganze deutsche Volk von großer Bedeutung sei. Die memorierten Parteitoten wurden als ‚politische Soldaten des Führers' bezeichnet, die im Dienst an der Wiederauferstehung Deutschlands gefallen seien."[226]

Im Kontext der sowjetischen Schauprozesse der 1930er Jahre wurde das Sowjetvolk v.a. als orale Gemeinschaft konstruiert, das mit einer Stimme spricht, wie Jurij Murašov anhand der Presseberichterstattung zu den Prozessen nachweist.[227] Im Vorfeld der Einweihung des *Mamaev Kurgan* in Volgograd wiederum – gute dreißig Jahre später – wurden auftretende Kontroversen um die Gestaltung des Gedenkkomplexes systematisch unterdrückt, um mittels affirmativer Presse-Berichterstattung und der bereits erwähnten Feierlichkeiten einheitliche Harmonie zu demonstrieren.

> „Die Art der Inszenierung und die Identifikationsmöglichkeiten, die diese Rituale boten, gaben jedem einzelnen die Möglichkeit, sich als ein Held in einer Masse von Helden zu begreifen. Diese Helden-Masse war aber insofern entmündigt, als sie ihre Taten nicht aus eigener Kraft vollbrachte, sondern unter Anleitung – durch die Kraft – der Partei. Es waren gegängelte Helden, die der Partei ihre Dankbarkeit zollten."[228]

Zum anderen eint beide Systeme die Inszenierung des Sieges als Metanarrativ, wozu umstandslos auch das Totengedenken genutzt und umgedeutet wurde. Kernaussage und

---

[226] Behrenbeck 1998, S. 36

[227] Murašov, Jurij: Schrift unter Verdacht. Zur inszenierten Mündlichkeit der sowjetischen Schauprozesse in den 30er Jahren, in: Arnold/Fuhrmeister/Schiller 1998, S. 83–94

[228] Arnold 1998, S. 105

Fluchtpunkt jeder Inszenierung ist stets der – bereits errungene oder noch zu erringende – Sieg der jeweiligen Ideologie. Behrenbeck fasst zur NS-Feier zusammen:

> „[Die] Botschaft [der beschriebenen nationalsozialistischen Zeremonien] lautete in Kurzform: Durch das Opfer der Helden wurde der Sieg des ‚Führers' bzw. der ‚Bewegung' ermöglicht, dieser Triumph brachte die Einigung und ‚Auferstehung' des Reichs in neuer Herrlichkeit. Die Erinnerung an die toten Helden geschah daher nicht mit Gesten der Trauer, sondern im Bewußtsein, einen Sieg zu feiern, der durch ihr Lebensopfer erkämpft worden sei. Indem die Opferrituale stets in einem Triumphgestus mündeten, wurde der Kultgemeinde suggeriert, daß am Ende aller Kämpfe immer der Sieg stehe."[229]

Nahezu deckungsgleich dazu Arnolds Analyse der Sowjet-Feiern, deren Ziel es war, „die Traditionslinie der sozialistischen Siege – von der Revolution über die Stalingradschlacht und den zweiten Weltkrieg bis zu den Arbeitssiegen der Nachkriegszeit – festzuschreiben."[230] Arnold fasst zusammen:

> „Die Feiern in Volgograd waren große, sorgsam inszenierte Rituale [...]. Das Gedenken an die toten Soldaten war für die Initiatoren des Schauspiels nur ein Vorwand, um die eigenen Inhalte zu vermitteln. [Es] bot dabei nicht nur einen faktischen, sondern auch einen emotionalen Rahmen, der die Mitwirkung der Zuschauer einforderte. Die sich ihnen vermittelnde Stimmung war nicht trauerndes Gedenken, sondern Optimismus angesichts der militärischen, ökonomischen und ideologischen Siege der Sowjetunion. Die Beteiligten gingen in Euphorie und Zustimmung für die Stadt, für den Kriegssieg, für den Staat und für die Partei auf. Mit denselben Zeremonien schufen alle Feiern der ganzen Sowjetunion siegesgewisse Affirmation für das System. Der Stalinismus zeigt sich hier als ein Gesamtkunstwerk."[231]

Dieses „Gesamtkunstwerk des totalitären Staates vollendete sich in Zeremonien mit Zuschauerbeteiligung, die wie Mitmachtheater choreographiert waren."[232]

Festkultur als Inszenierungsstrategie

Die Begriffe ‚Gesamtkunstwerk', ‚Zuschauerbeteiligung' und ‚Mitmachtheater' im letzten Zitat unterstreichen die unbedingte Notwendigkeit eines spezifischen Elementes für die Inszenierung von Herrschaft: die des Publikums. Herrschaft setzt Beherrschte als Existenzgrundlage voraus. Die Repräsentation der herrschenden Ordnung benötigt die beherrschten Subjekte – das ‚Volk', die ‚Heldenmasse' – als ihren Gegenstand, zugleich aber auch als ihr Publikum. Je größer die Masse an präsenten Körpern, desto deutlicher und eindrucksvoller die Repräsentation der Macht. Daher muss ein repräsentatives Ereignis für sein Zielpublikum attraktiv sein, es muss Unterhaltung bieten: Spektakel, Belustigung, Schau-

[229] Behrenbeck 1998, S. 53f

[230] Arnold 1998, S. 103

[231] Ebd., S. 104

[232] Ebd., S. 106f

und Erlebniswerte, Teilnahme (‚Mitmachtheater'), aber auch Identifikationsangebote und gemeinschafts-, sinnstiftende, emotionale Deutungsangebote. D.h. das Ereignis muss für die Zuschauer_innen verschiedene Arten von Rezeptions- und Nutzungsmöglichkeiten anbieten, es muss durch die Urheber_innen entsprechend gerahmt werden. Ein solcher Rahmen ist das Fest: Als soziale Institution ist es grundlegend durch einen räumlichen und zeitlichen Ausnahmezustand geprägt, der das Ereignis vom Alltag abhebt. Bestimmte soziale Regeln des Alltags sind am Ort und in der Zeitspanne des Fests außer Kraft gesetzt, während andere temporär wirksam werden. Es ermöglicht mitunter auch, in einem klar abgesteckten Rahmen, die Überschreitung von sozialen Grenzen und den unsanktionierten Bruch von Tabus.

So institutionalisierte etwa die antike griechische Polis den Dionysos-Kult zu einem veritablen Staatsfest, das der Repräsentation, der Bestätigung und Bekräftigung der Herrschaft des Demos diente. Es handelte sich um ein gesellschaftliches Ereignis, das soziale Zusammenkunft, Unterhaltung und Erlebnis bot, bspw. im Agon (Wettstreit) der Dichter. Die Theaterstücke, die zum Anlass der Dionysien geschrieben und aufgeführt wurden, entfalteten in mehrfacher Hinsicht gemeinschafts- und sinnstiftende Bedeutungsangebote: sie kommunizierten und tradierten zum einen die im Mythos angelegten, kollektiven Werte der Gesellschaft, wie z.B. die Rechte und Pflichten der Bürger; zum anderen waren sie Sprachrohr für Kritik und Schauplatz des Diskurses um eben jene Gesellschaftsordnung.

Die mittelalterlichen Passionsspiele Europas waren ihrerseits ausgedehnte kirchliche Festlichkeiten, die ähnliche Angebote bereitstellten und ähnliche Funktionen erfüllten, wenn auch mit anderen Implikationen. Sie ermöglichten bspw. die aktive Teilnahme von Bürgern als Laien-Schauspieler (den Männern vorbehalten) und kommunizierten dabei ebenfalls eine – nun religiös-christlich motivierte – Weltordnung mit deren Normen und Werten.

Schließlich sind die höfischen Feste der frühen Neuzeit große, mit Bedacht inszenierte Spektakel, die vor allem durch die Darstellung von Prunk und anderen Schauwerten der „repräsentativen Hervorhebung der „grandeur", der Größe des fürstlichen Potentaten" dienten, für die das Volk „Zuschauerkulisse oder Staffage" war.[233] Auf diese Praxis rekurriert Jürgen Habermas mit seinem Begriff der feudalen, repräsentativen Öffentlichkeit.[234]

---

[233] Düding, Dieter / Friedemann, Peter / Münch, Paul (Hg.): *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, Reinbek b. H.: Rowohlt 1988, S. 15

[234] Habermas 1990 [1962]

Zur Festkultur im Wiener Kontext

Dementsprechend schreibt Andrea Sommer-Mathis zu einem ÖAW-Forschungsprojekt im Wiener Kontext, dass die höfischen Feste (die auch die Aufführung von Theaterstücken umfassten)

> „[...] weit weniger der reinen Unterhaltung als der Repräsentation und Demonstration fürstlicher Größe und Macht, der Glorifizierung des Herrscherhauses und der Manifestation des jeweiligen Machtanspruchs anderen Dynastien gegenüber [dienten]. Theater und Fest gehörten zu den wichtigsten und effizientesten Medien der politischen Kommunikation und sozialen Interaktion zwischen Herrschern und Beherrschten. Die Selbstinszenierung war wesentlicher Bestandteil der Herrschaftspraxis und des Herrscherkultes der Frühen Neuzeit; dies gilt für den Wiener Hof ebenso wie für die übrigen europäischen Höfe der Frühen Neuzeit.“[235]

Da die Gesamtheit herrschaftlicher Inszenierungen an dieser Stelle nicht erschöpfend wiedergegeben werden kann, soll hier die Festkultur des Hauses Habsburg exemplarisch beleuchtet werden.[236] Karl Vocelka und Lynne Heller stellen fest, dass die repräsentative Bedeutung der Künste (wie Musik, Bildende Kunst und Theater) etwa ab der Regentschaft Maximilians I. (1459–1519) wesentlich zunahm und die höfischen Feste sich zu mythologisch-allegorisch ausgeschmückten Gesamtkunstwerken entwickelten:

> „Noch wesentlicher als die Ausweitung der künstlerischen Bereiche des Festes schien der zunehmende Hang zur Stilisierung zu sein, denn es handelte sich nicht um einfache, amüsante Zusammenkünfte und Zerstreuungen, sondern um hochpolitische, sorgfältig geplante, propagandistisch wirksame Veranstaltungen, bei denen die verschiedenen Elemente herrscherlicher Selbststilisierung zum Zuge kamen.“[237]

Anlass für solche Feierlichkeiten waren etwa Umritte (feierliche Einzüge des Herrschers in die wichtigsten Städte des Reichs), Erbhuldigungen, Hochzeiten oder Geburten, aber auch

---

[235] Sommer-Mathis, Andrea: *Höfische Repräsentation durch Theater und Fest.* Österreichische Akademie der Wissenschaften, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, http://www.oeaw.ac.at/ikt/forschungen/theater-der-habsburgermonarchie/hoefische-repraesentation-durch-theater-und-fest/hoefische-repraesentation-durch-theater-und-fest/#c223 (Zugriff: 01.12.2014)

[236] Vgl. z.B.: Vocelka, Karl / Heller, Lynne: *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, Graz (u.a.): Styria 1997 – Mattl-Wurm, Sylvia: *Wien vom Barock bis zur Aufklärung* (= Geschichte Wiens, Bd. 4), Wien: Pichler 1999 – Vocelka, Karl: *Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat* (= Österreichische Geschichte 1699–1815), Wien: Ueberreuter 2001

[237] Vocelka/Heller 1997, S. 264

Todesfälle.[238] Im 16. Jh. standen häufig Turniere im Zentrum der (freudigen) Inszenierungen. Diese waren ursprünglich eine Art sportliches Training, wurden in der frühen Neuzeit aber immer mehr zu einer theatralen Inszenierung. Die tatsächliche Lebensgefahr wurde erheblich reduziert oder gänzlich vermieden, der Wettstreit dafür in eine theatrale Dramaturgie mit mythologisch-allegorischen Figuren eingebettet. So z.B. fand anlässlich der Hochzeit Karls II. mit Maria von Bayern 1571 in Wien ein Turnier statt, das als Streit der Göttinnen Juno und Europa inszeniert war, entworfen von Johann Baptist Fonteius und Guiseppe Arcimboldo. Die Gefolgschaft der beiden Antagonistinnen bestand dabei u.a. aus den Königen von Asien, Amerika und Afrika, den Töchtern Europas Italien, Spanien, Frankreich und Deutschland, den antiken Gött_innen Diana und Neptun, vier Rittern der Tafelrunde, sowie den personifizierten sieben Freien Künsten und vier Tugenden. Für Einzüge und Umritte wurde, wie in der Renaissance üblich, eine antike Tradition wiederbelebt: Der Triumphbogen, der ursprünglich der rituellen Reinigung des heimkehrenden Kriegsheeres diente. Er wurde im 16. und 17. Jh. als temporäre Architektur in jenen Städten errichtet, die der neue Herrscher anlässlich seiner Herrschaftseinsetzung besuchte. Sie bestanden aus Holz, Leinwand, Gips und Farbe und waren äußerst opulent gestaltet. In Wien wurden solche Triumphbögen bspw. 1552 (Einzug Maximilians II., bei dem er den ersten lebenden Elefanten nach Wien brachte) und 1690 (Einzug Josephs I.) errichtet. Für letzteren entwarf Johann Bernhard Fischer von Erlach drei Triumphtore, die am Stock-im-Eisen-Platz, am Kohlmarkt und an der Wollzeile errichtet wurden. Sie zeigen u.a. den Herrscher als Licht- bzw. Sonnengott – diese Identifikation wird, ebenso wie das Goldene Vlies, dem französischen König Ludwig XIV. streitig gemacht, dessen absolutistisches Programm für die Herrscherhäuser Europas des 17./18. Jh.s maßgeblich war. Neben den Triumphbögen kamen bei den Einzügen – wie auch bei anderen Festlichkeiten – Festaufbauten (festlich geschmückte Wagen), Feuerwerke und Illuminationen (Beleuchtungen) zum Einsatz.

Im 17. Jh., im Zuge der Entwicklung des habsburgischen Absolutismus, wurde der lokale Adel zunehmend domestiziert und verlor an lokalem Einfluss. Zugleich wuchs aber auch der Hofstaat und musste unterhalten werden. Der typisch barocke Festtypus prägte sich aus, mit der regelmäßigen Ausrichtung der *feste teatrali*, in deren Mittelpunkt opulent ausgestattete Opernaufführungen standen. Die Höflinge, darunter auch die Mitglieder des Herrscherhauses,

[238] Für den österreichischen und damit den Wiener Kontext von Bedeutung ist die Tatsache, dass Österreich seit dem Mittelalter im Kern aus den so genannten Erblanden (großteils die heutigen Bundesländer) bestand. Die Herrschaft über diese Erblande ging automatisch an die Nachkommen des Herrscherhauses über, weswegen hier keine Krönungszeremonien stattfanden, sondern die genannten Erbhuldigungen. Zeremoniell gekrönt wurde lediglich in den Reichsteilen Ungarn und Böhmen, bzw. während seines Bestehens auch im Heiligen Römischen Reich (deutscher Nation).

nahmen als Laiendarsteller_innen an diesen Aufführungen teil. Die barocke Oper demonstrierte zugleich kulturelle und politische Dominanzansprüche. Überliefert sind bspw. die über ein halbes Jahr andauernden Festlichkeiten anlässlich der Hochzeit Leopolds I. mit Margarita Teresa von Spanien 1666 in Wien. Höhepunkte waren das Rossballett *Der Wettstreit von Luft und Wasser* und v.a. die Oper *Il Pomo d'Oro.* Hierfür wurde eigens ein Komödienhaus anstelle des heutigen Bibliothekshofes errichtet.

Während die *feste teatrali* dem Adel und dem Hofstaat vorbehalten blieben, gaben andere Anlässe Gelegenheit zur öffentlichen Machtdemonstration auch dem Volk gegenüber. So z.B. die Erbhuldigung: Jene der niederösterreichischen Stände fand in Wien statt, wie etwa für Maria Theresia am 22. November 1740. Teil dieser Huldigung war eine feierliche Prozession der Herrscherin und der Stände, die durch die Stadt über den Graben bis zum Stephansdom führte.[239] Auch der Todesfall eines Herrschers bot Anlass zur öffentlichen Machtbezeugung. Die Aufbahrung des Sarges, die Errichtung monumentaler Trauergerüste sowie der reich ausgestattete Begräbniszug nach klar festgelegtem Protokoll unterstrichen nochmals den Machtanspruch der Herrscherdynastie, der von der verstorbenen Person auf seinen (meist männlichen) Nachfolger überging. Ein spezifischer kirchlicher Anlass, nämlich die Fronleichnamsprozession, entwickelte sich bereits im 16. Jh. zum festen Bestandteil der habsburgischen Selbstinszenierung. Während der Reformationsbewegung und dem Entstehen des Protestantismus wurde sie – als Eucharistieverehrung, die die Protestanten ablehnten – zum ausdrücklichen Symbol des Katholizismus, dem sich das Haus Habsburg verschrieben hatte. Mit der Teilnahme an der Prozession bekannten sich die Habsburger zur katholischen Konfession und legten diese zugleich quasi als ‚Staatsreligion' fest. Diese Praxis setzte sich bis ins 20. Jh. fort:

> „Sogar nach dem Ende der Monarchie setzte sich die Eucharistieverehrung fort, die Bundespräsidenten der ersten Republik – mit Ausnahme der Sozialisten [...] – nahmen, gewissermaßen als Rechtsnachfolger der Kaiser, ebenfalls demonstrativ hinter dem „Himmel", dem Baldachin, unter dem die Hostie getragen wurde, an dieser religiösen Zeremonie teil."[240]

Währenddessen veränderten sich die weltlichen Feste grundlegend[241]. Nach barocker Üppigkeit und mythologischer Überhöhung im Absolutismus breitete sich der Rationalismus der Aufklärung aus – Sinnstiftung, Identifikationspotenzial und Integrationskraft der spektakulären barocken Herrschafts-Inszenierungen erodierten zunehmend. Die Funktion des Theaters ging von der höfischen Repräsentation zu einem Erziehungs-Programm über, die

---

[239] Vocelka/Heller 1997, S. 186–187

[240] Ebd., S. 18

[241] Vgl. Vocelka 2001, S. 185ff

Aufführungen verlagerten sich vom intimen Rahmen des Hofs in das ‚halböffentliche' Hofburgtheater, das 1776 zum Nationaltheater erklärt wurde. Die Zahl der höfischen Feste wurde stark reduziert, wiewohl bestimmte Pflichttermine (wie z.B. der Kaisergeburtstag) auch im 19. Jh. weiterhin begangen und mit Volksfesten ergänzt wurden. Die öffentlichen Festlichkeiten und deren Repräsentationsfunktion wurden jedoch zunehmend von den bürgerlichen Ständen angeeignet, wie z.B. anlässlich der Silberhochzeit Franz Josephs und Elisabeths 1879: das Familienfest am 22. April war nicht öffentlich. Die Familienmitglieder spielten zu diesem Anlass für den engsten Kreis des Hofstaats Stationen ihrer eigenen Familiengeschichte nach, stellten sich also selbst dar. Am 27. April 1879 zog schließlich ein Festzug durch die Stadt, der auf Initiative von Bürgermeister Julius Ritter v. Newald zustande gekommen war – „teils Huldigungszug, teils bürgerliche Selbstdarstellung"[242]: geschätzte 10.000 Teilnehmer verschiedener Vereine und Genossenschaften stellten Berufe wie die Jagd, den Garten-, Wein- und Bergbau, sowie Gewerbe wie Bäcker, Müller und Fleischer dar. Kostüme und Festwagen wurden von Hans Makart entworfen, der Festplatz vor der Hofburg von Otto Wagner gestaltet.[243]

Im deutschen Kaiserreich des 19. Jh.s waren es vor allem die Kaisergeburtstage und m.E. auch der Sedantag[244], die Anlässe für reichsweite Feierlichkeiten boten. Sie wurden obrigkeitlich festgelegt und mit festgelegten Programmen ausgestattet: u.a. mit Schulfeiern, kirchlichen (Gottesdienste, Predigten, etc.) und offiziösen Feierlichkeiten (Paraden, Festakte, Festessen, etc.), ergänzt durch so genannte Volksbelustigungen. Das Ziel dieser Feste war die Festigung des deutschen Nationalgedankens: die Stiftung von Integration und Identifikation der einzelnen deutschen Königshäuser, verknüpft mit dem Versuch, Kaiser Wilhelm I. zu einer nationalen Kultfigur zu stilisieren. Das Beispiel zeigt allerdings, dass solche Inszenierungen der Macht trotz eines immensen Aufgebotes von Ressourcen und Deutungshoheit nicht unbedingt von Erfolg gekrönt sein müssen. Insbesondere die Sedanfeiern blieben stets Zielscheibe harscher Kritik v.a. durch die wachsende Bewegung der Sozialisten, die sich schließlich ihren eigenen Festtag, den 1. Mai, schuf.

Anfang des 20. Jh.s wandelten sich im Zuge des Faschismus in weiten Teilen Europas und der Weltkriege die herrschaftlichen Inszenierungsformen grundlegend, u.a. auch durch den

---

[242] Vocelka/Heller 1997, S. 286. Vgl. auch die Bilder S. 282–283

[243] Vgl. auch Bockhorn, Olaf: *Wiener Feste. Begleitheft zu einer Ausstellung im Institut für Volkskunde der Universität Wien*, Wien (o.V.) 1991, S. 67ff

[244] Jahrestag der Kapitulation Frankreichs in der Schlacht um Sedan im Deutsch-Französischen Krieg am 2. September 1870. Vgl. zu den folgenden Ausführungen: Schellack, Fritz: Sedan- und Kaisergeburtstagsfeste. In: Düding/Friedemann/Münch 1988, S. 278–297

Einfluss der neuen Medien Radio und Film. Diesen Medien wurden für die breit angelegte Propaganda der Regimes in Dienst genommen. Daneben blieben die leiblich erfahrbaren, öffentlich inszenierten Ereignisse weiterhin essentieller Bestandteil der Machtbehauptung (auch für die Einspeisung in die genannten Medien). Von den spektakulären Massen-Inszenierungen der Nationalsozialist_innen war bereits weiter oben die Rede. An dieser Stelle soll noch erwähnt werden, dass in den Repräsentationsformen der Nationalsozialist_innen bestimmte historische Inszenierungsstrategien wieder aufleben, so z.B. jene des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Umrittes. Die feierlichen Einzüge Adolf Hitlers in die festlich geschmückten Städte weisen deutliche Ähnlichkeiten mit diesen tradierten Inszenierungsformen auf. Foto- und Filmaufnahmen zeigen zudem große Menschenmengen als ‚jubelnde Masse', die an die feierliche Huldigung der Monarch_innen durch Stände und Bevölkerung erinnern. So z.B. an die genannten Prozessionen anlässlich der niederösterreichischen Erbhuldigungen in Wien, deren großmaßstäbliche bildliche Darstellungen die große Masse an Teilnehmer_innen und Publikum betonen.

Vom Fest zum Event

Nach 1945, in Teilen Europas nach 1989, setzt sich mit der Demokratie eine neue Herrschaftsform durch, die auch neue Inszenierungsstrategien erforderlich macht. Bestimmte Elemente herrschaftlicher Inszenierung werden in teils erheblich abgeschwächter Form tradiert. In Wien z.B. zitieren die Angelobungs-Zeremonien der Regierungsmitglieder in Prunkräumen der Hofburg den Prunk der österreichischen Monarchie. Einzelne religiöse Rituale wie etwa Kranz-Niederlegungen, aber auch militärische Paraden und andere militärische Darstellungen werden auch heute noch zu bestimmten Anlässen wie Staatsbesuchen oder dem Nationalfeiertag durchgeführt (Näheres dazu in Kap. III).

Raumgreifender wird dagegen das Fest als repräsentative Inszenierungsstrategie, für den sich mit der Zeit der Begriff des Events etabliert hat. Neben den oben genannten Charakteristika, wie räumlichem und zeitlichem Ausnahmezustand und außeralltäglichem Regelwerk, betont dieser Anglizismus v.a. die Ereignishaftigkeit der Inszenierungen und vermittelt damit deren gesamtsinnliches, direkt erfahrbares Erlebnisangebot. In Abgrenzung zu den zeitgenössischen, medial vermittelten Erfahrungs- und Sinnangeboten via Rundfunk oder Internet bedient ein Event das menschliche Bedürfnis nach Leiblichkeit und unvermitteltem Erlebnis.[245]

---

[245] Vgl. zu dem Begriff ‚Event' im Zusammenhang mit öffentlichen Räumen z.B. Kröniger, Birgit: *Der Freiraum als Bühne. Zur Transformation von Orten durch Events und Inszenierungen,* München: Meidenbauer 2007

Für Wien kann an dieser Stelle der alljährlich stattfindende Mai-Aufmarsch genannt werden. Ursprünglich ist dieser aus der sozialistischen, einer oppositionellen Bewegung ‚von unten' entstanden, d.h. aus einer Bewegung von Menschen, die von der politischen Partizipation ausgeschlossen waren. Die Sozialist_innen Europas konnten sich institutionalisieren und u.a. die Forderung des allgemeinen Wahlrechts, d.h. die politische Partizipation aller Bürger_innen durchsetzen. In Wien erreichte die SPÖ (Sozialistische, ab 1991 Sozialdemokratische Partei Österreichs) seit 1945 stets die Mehrheit der Mandate – erst 2010 fiel ihr Anteil auf knapp unter 50% (49 von 100 Mandaten).[246] De facto hat die SPÖ seit 1945 eine zwar langsam schwindende, aber immer noch fast uneingeschränkte Verfügungsmacht über die Stadt Wien. Sie hat die Tradition des 1. Mai als ‚sozialistischen Feiertag' übernommen, gepflegt und institutionalisiert zu einer obrigkeitlich ausgerufenen und orchestrierten Veranstaltung. Daher muss der Mai-Aufmarsch heute als Inszenierung von Macht gelesen werden und nicht mehr als politischer Protest, der er in seinen Anfängen war. Die SPÖ inszeniert sich mittels dieses Aufmarsches als Herrscherin der Stadt. Ähnlich funktioniert z.B. auch das Donauinselfest: „Europas größtes Open-Air-Festival mit freiem Eintritt"[247] erlaubt es der Partei, sich als bestimmende politische Kraft der Stadt zu präsentieren und gibt auch zahlreichen angeschlossenen oder befreundeten Institutionen eine Bühne.[248]

Herrschaft als Verfügungsgewalt über Zeit, Raum und Körper

Festkultur ist keine der Obrigkeit vorenthaltene Inszenierungsstrategie; sie wird ebenso auch für die Inszenierung von Kritik am herrschenden System angeeignet und eingesetzt (siehe dazu das vorhergehende Kap. II.2 *Inszenierung von Opposition*). Der Unterschied liegt jedoch in der Verfügungsmacht: denn die herrschende Ordnung verfügt neben beträchtlichen finanziellen und symbolischen Ressourcen *top down* über sämtliche für die Inszenierung notwendigen Elemente, d.h. über Zeit, Raum und Körper. Sie tritt als zentrale Regisseurin und Choreographin dieser Elemente auf. Oppositionelle Inszenierungen dagegen regieren und choreographieren sich kollektiv und/oder dezentral. Der Herrschaft ist es also ein Leichtes, sich zu inszenieren und repräsentieren, da ihr Orte, Material und Menschen zur Disposition

---

[246] Vgl. Stadtwahlbehörde: *Mandatsverteilung im Wiener Gemeinderat (und Landtag) von 1945 bis 2010*, https://www.wien.gv.at/statistik/wahlen/tabellen/gr-mandate-zr.html (Zugriff: 29.12.2014)

[247] SPÖ Wien: *FAQs/Häufig gestellte Fragen*, http://2014.donauinselfest.at/faqshaeufig-gestellte-fragen/, Zugriff: 29.12.2014

[248] Selbstverständlich profitieren davon auch andere politisch beeinflusste Institutionen wie etwa der Österreichische Rundfunk ORF.

stehen, ebenso wie die politische Legitimation (welcher Art auch immer), diese Ressourcen auch für die eigenen Zwecke einzusetzen.

Mit den beschriebenen Beispielen wird exemplarisch deutlich, dass die Bespielung öffentlicher Orte durch repräsentativ inszenierte Ereignisse eine bestimmte Ordnung nicht in Frage stellt, sondern in die Tat umsetzt und dadurch bekräftigt. Somit performen repräsentative Ereignisse den Machtanspruch, d.h. die Verfügungsgewalt der Herrschenden über diese Orte. Ebenso trägt das repräsentativ inszenierte Ereignis aber auch einen Zeichencharakter: es verweist mittels der Performance des Machtanspruches zugleich auf die umfassende Gültigkeit dieses Machtanspruches nicht nur im Hier und Jetzt, sondern in der Gesellschaft als Gesamtheit. So schreiben Sabine Arnold et. al. einleitend in ihrem Sammelband zu politischer Inszenierung, dass „[p]olitische Macht sich vor allem durch ihren Verweisungscharakter bestimmen [lässt], denn ihre sichtbaren und unsichtbaren Elemente stehen in einem hochkomplexen Korrespondenzverhältnis [...].“[249] Der Herrschaftsapparat beherrscht nicht nur die Straße oder den Platz zu einem gegebenen Zeitpunkt (das sichtbare Element), sondern das gesamte soziale Leben aller Mitglieder einer Gesellschaft zu jedem Zeitpunkt (das unsichtbare Element). Dadurch wird eine universell, d.h. überzeitlich und überall gültige Herrschaftsgewalt behauptet. Das macht die angewandten Inszenierungsstrategien in diesem Kontext – zum Zweck der Repräsentation und des Erhalts von Macht – zu Herrschaftstechniken.

Wenn allerdings, wie in dem zitierten Sammelband, mit Jürgen Habermas zwischen dem Ideal einer diskursiven Öffentlichkeit, dem pragmatischen Mittelweg der liberalen Öffentlichkeit und der negativen Folie der repräsentativen Öffentlichkeit unterschieden wird, so wird eine wissenschaftsgeschichtliche Traditionslinie des Kulturpessimismus deutlich erkennbar, die stark (massen-)medien- und inszenierungskritisch motiviert ist. Denn der diskursiven Öffentlichkeit als anzustrebendes Ideal der Gleichberechtigung aller Bürger_innen wird als Herrschaftstyp ein „bürgerschaftlich-demokratisches Regime (Zivilgesellschaft)“ und eine „relativ geringe“ Inszenierungsdichte zugeschrieben. Sie verwende politische Inszenierung „nur im nötigen Maße zugunsten der Akteure der Peripherie“[250]. Je weiter sich ein Öffentlichkeits-Typus von diesem Ideal entfernt, desto forciertere und strategischere Inszenierung wird ihr zugeschrieben. Ebenso wird eine „partiell[e] Wiederkehr repräsentativ-

---

[249] Arnold, Sabine R. / Fuhrmeister, Christian / Schiller, Dietmar: Hüllen und Masken der Politik. Ein Aufriß, in: Dies. (Hg.): *Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht*, Wien (u.a.): Böhlau 1998, S. 7–24, hier: S. 12.

[250] Ebd., S. 15–16

feudaler Öffentlichkeit“[251] konstatiert. Diese Argumentation steht in der Tradition eines theater- und inszenierungskritischen Diskurses, wie z.B. in der Kritik der Frankfurter Schule an den Kulturindustrien, speziell an den ‚Massenmedien’, abzulesen ist.[252] Dieser Diskurs nutzt ‚Theatralität’ und ‚Inszenierung’ mit negativer Konnotation als Gegenbegriffe zu positiv besetzten Konzepten wie z.B. ‚Wahrheit’ oder ‚Authentizität’.[253]

Eine der Prämissen der vorliegenden Arbeit ist dagegen ein Begriff von Inszenierung als Grundkonstante menschlichen Handelns, die keineswegs ausschließlich mediale Inszenierung bedeuten muss. Der inszenierungskritische Diskurs, der in einer idealen sozialen Gemeinschaft die politische Inszenierung auf ein Mindestmaß reduziert sehen möchte, geht von einer eindimensionalen Kausalität aus: Inszenierung befördert Totalitarismus, totalitäre Regimes bedienen sich ausgeklügelter Inszenierung. Das anthropologische und soziale Bedürfnis nach Ritual und Inszenierung – mit einem aktuelleren Begriff: Erlebnis –, das nach Erfüllung strebt, wird dabei übersehen. Dies ist womöglich einer der Gründe, weshalb die totalitären Regimes des 20. Jh.s wie der Nationalsozialismus gegenüber wesentlich inszenierungsärmerer, republikanischer Alternativen so überaus erfolgreich waren.[254]

Dieses Kapitel soll zu einem Verständnis der Inszenierung als menschlicher Kulturtechnik beitragen, die stets intentional, d.h. zweckorientiert ist (vgl. Kap. II.1 *Inszenierung*). Erst der Zweck, der durch eine Inszenierung verfolgt wird, ist ein ideologischer, und erst dadurch entsteht ihre Ambivalenz. Im vorigen Abschnitt standen Inszenierungen zum Zweck der Artikulation von Kritik im Mittelpunkt, in diesem Abschnitt geht es um die Repräsentation von Macht.

Generiert die Inszenierung von Herrschaft öffentliche Räume?

Herrschaftliche Inszenierungen sind, im Gegensatz zu Inszenierungen von Opposition, affirmativ angelegt. D.h. sie zeigen (verweisen auf), bestätigen und performen ihre eigene Urheberin, die herrschende Ordnung, anstatt sie in Frage zu stellen. Sie generieren daher nicht in gleicher Weise öffentliche Räume wie oppositionelle Inszenierungen, da sie der herrschenden Ordnung keine Alternative gegenüberstellen oder einen Raum als öffentlichen

---

[251] Ebd., S. 14

[252] Vgl. z.B. Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer 2013 [1947]

[253] Vgl. zur unterschiedlichen Wertung der Begriffe z.B. auch Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung und Theatralität. In: Willems, Herbert / Jurga, Martin (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 80–90, besonders 84f

[254] Vgl. Behrenbeck 1998, S. 54f

Raum für sich in Anspruch nehmen und dadurch gesellschaftlichen Diskurs auszulösen. Trotzdem handelt es sich um Raumaneignungen, die zum einen Öffentlichkeiten generieren und zum anderen die ihnen eigene Verfügungsgewalt über Raum, Ressourcen, Körper etc. ausstellen. Zugleich werden dadurch diese Verfügungsgewalt und der sie legitimierende Machtanspruch aber auch zur Diskussion gestellt – unabhängig davon, ob Opposition artikuliert wird oder nicht. Herrschaftliche Inszenierungen generieren damit in der Begrifflichkeit der vorliegenden Arbeit ebenfalls öffentliche Räume, wenn auch unter anderen Vorzeichen.

III. Heldenplatz, 26. Oktober 2014: ein vielschichtiges Fallbeispiel

Zahlreiche inszenierte Ereignisse bieten sich als Fallbeispiele für diese Arbeit an, zumal sie darauf angelegt ist, die Bandbreite der Inszenierungsstrategien aufzufächern, denen – mit Patrick Primavesi – ‚heterotopisches Potenzial' innewohnt. Ich habe im Jahr 2014 daher intensiv solche inszenierten Ereignisse in Wien rezipiert, wie sie im Kap. II charakterisiert werden. Schlussendlich habe ich mich für die Feierlichkeiten zum Österreichischen Nationalfeiertag am 26. Oktober 2014 auf dem Wiener Heldenplatz und die dort stattfindende Intervention *Domestic Extremist* der Theatergruppe daskunst entschieden. Der Grund für diese Entscheidung ist die Tatsache, dass sich hier an einem spezifischen Ort und zu einem spezifischen Zeitpunkt mehrere Inszenierungen und deren Strategien überlagern, wie in diesem Kapitel näher ausgeführt wird: die repräsentative, die oppositionelle und die künstlerische Inszenierung. Ich hatte außerdem Gelegenheit, an den Vorbereitungen wie auch an der Intervention *Domestic Extremist* selbst teilzunehmen und daher die Inszenierungen nicht nur zu rezipieren sondern – zum Teil – auch mitzugestalten.[255]

III.1 Der Kontext: Anlass und Ort

Für die Darstellung und Analyse des Fallbeispiels ist eine kurze kulturgeschichtliche Kontextualisierung von Ort und Ereignissen notwendig. Der Nationalfeiertag wie auch der Heldenplatz sind zwei hoch symbolische Topoi der österreichischen Geschichte.

Der österreichische Nationalfeiertag am 26. Oktober

An der Vorgeschichte des 26. Oktober[256] fällt auf, dass es dieses Datum mit keinem besonders prägnanten Ereignis wie einer Revolution, der Gründung der Republik oder einer Unabhängigkeitserklärung verbunden ist: 1919 wird der 12. November (Ausrufung der Ersten Republik 1918) als Staatsfeiertag festgelegt, ebenso wie der 1. Mai (*Tag der Arbeit* aus sozialistischer Tradition). Der austrofaschistische Ständestaat streicht ersteren und erhebt den

---

[255] Vgl. Kopf, Xenia: Ich gelobe...? Austria's Next Domestic Extremists funken am Nationalfeiertag dazwischen. Ein offener Tagebucheintrag, in: *gift – zeitschrift für freies theater* 1/2015, S. 26–31

[256] Vgl. dazu: Diendorfer, Gertraud / Forum Politische Bildung (Hg.): *Frei - souverän - neutral – europäisch. 1945 1955 1995 2005*, Innsbruck/Wien (u.a.): Studien-Verlag 2004 – Nachbaur, Ulrich / Albertani, Cornelia: *Ein Kompromiss mit Folgen? Zur Geschichte des österreichischen Nationalfeiertags. Ausstellung*, Bregenz: Vorarlberger Landesarchiv 2005 – Morawek, Elisabeth / Diendorfer, Gertraud (Hg.): *26. Oktober. Zur Geschichte des österreichischen Nationalfeiertages*, Wien: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport o.J. [1990]

1. Mai (Proklamation der Verfassung des Ständestaats 1934) in seiner autoritären Programmatik zum alleinigen Staatsfeiertag, so Engelbert Dollfuß bei einer Rede zur Proklamation der Verfassung:

> „Wir haben den 1. Mai hiezu gewählt, absichtlich gewählt, weil der 1. Mai der Träger der Symbole der erwachenden und erwachten Natur, auch gleichzeitig der Tag der Jugend ist, als Tag der Arbeit gilt und den Beginn des der Mutter Gottes geweihten Monats kündet. Der neue Staatsfeiertag am 1. Mai, der zum Kampftag proletarischer Klasseninteressen erniedrigt worden ist, soll wieder Tag der Arbeit, der Tag aller Arbeiter werden [...]."[257]

Die NS-Diktatur behält den 1. Mai ebenfalls als Feiertag bei, diesmal unter der Bezeichnung *Nationaler Feiertag des Deutschen Volkes*.

1945 bis 1955 gibt es im besetzten Österreich keinen österreichischen Staats- oder Nationalfeiertag (während der 1. Mai wieder von den Sozialist_innen als Festtag begangen wird). Nach der Unterzeichnung des Staatsvertrages am 15. Mai 1955 wird am Tag des Abzugs der letzten Besatzungssoldaten (25. Oktober 1955) der *Tag der Flagge* begangen. Am darauf folgenden Tag, dem 26. Oktober 1955, wird das Bundesverfassungsgesetz über die „immerwährende Neutralität" Österreichs beschlossen.[258] Im Folgejahr wird dieses Datum unter der Bezeichnung *Tag der Fahne* schließlich als Feiertag etabliert, der allerdings nicht arbeitsfrei ist und nur an den Schulen abgehalten wird. Die Popularität und Wirkmächtigkeit dieses Feiertags hält sich daher bis in die 1960er in Grenzen. Durch den erneut aufstrebenden Rechtsextremismus, Antisemitismus und Deutschnationalismus[259] steigt der Druck auf die Regierung, mittels eines nationalen Feiertags die österreichische Identität zu stärken und das österreichische Nationalgefühl zu festigen. 1965 wird der 26. Oktober schließlich zum Nationalfeiertag erklärt.[260] Seit 1967 ist dieser ein gesetzlicher Feiertag und wird in den Landeshauptstädten u.a. mit Angelobungen von Rekrut_innen, in Wien alljährlich mit einer Informations- und Leistungsschau des Bundesheeres auf dem Heldenplatz begangen. In den Jubiläumsjahren 1995 und 2005 fanden zudem Militärparaden auf der Ringstraße statt.

---

[257] Zit.n.: Spann, Gustav: Zur Geschichte des Österreichischen Nationalfeiertages, in Morawek/Diendorfer 1990, S. 27–34, hier: S. 28

[258] *Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich*, Jahrgang 1955, Ausgegeben am 4. November 1955, 57. Stück, http://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1955_211_0/1955_211_0.pdf, (Zugriff: 07.01.2015)

[259] Wie bspw. der Fall Taras Borodajkewicz/Ernst Kirchweger, vgl. Kap. II der vorl. Arbeit, Spann 1990 (S. 31) und Nachbaur 2005 (S. 27)

[260] Das Gesetz in der aktuell geltenden Fassung: *Bundesgesetz vom 28. Juni 1967 über den österreichischen Nationalfeiertag*, http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000426 (Zugriff: 07.01.2015)

Der österreichische Nationalfeiertag bezieht sich also im Kern auf die Neutralitätserklärung Österreichs, was in der Literatur ambivalent gedeutet wird: durch diesen Bezug ermöglicht der Feiertag einerseits „eine positive Identifikation mit der Rolle Österreichs als selbständiger Staat“ sowie „die Loslösung von nostalgischen Großmachtphantasien, Anschlussdenken und Zweifeln an der Lebensfähigkeit.“[261] Andererseits ist der Bezug auf die Neutralität auch problematisch, da sie als ‚Gegenleistung’ für Russlands Zustimmung zum Staatsvertrag und damit zur Unabhängigkeit Österreichs beschlossen wurde[262], nicht aber in den entsprechenden „völkerrechtlich gebotenen Verteidigungsanstrengungen“[263] resultierte.

> „Das neue Österreich sieht sich nun berufen, als neutraler Vorposten der westlichen Wertegemeinschaft seiner alten Kulturmission im Donauraum in neuer Form gerecht zu werden [...]. In der Ära Kreisky (1970 bis 1983) wird sie [die militärische Neutralität, Anm. X.K.] jedoch zu einem Wert stilisiert, mythisch zu einem Erfolgsgaranten der Zweiten Republik überhöht. Gleichzeitig wird das Bundesheer vernachlässigt.“[264]

Die Befreiung Österreichs von der NS-Diktatur wird durch den Bezug auf die Neutralität ausgeblendet, während die „Befreiung von den Befreiern als Gründungsmoment“[265] der Nation verankert wird. Im Lichte der Entwicklung der vergangenen Jahrzehnte (u.a. Österreichs Mitgliedschaft in der Europäischen Union) werden Realitätsgehalt und Sinnhaftigkeit des Begriffs der Neutralität abseits seines Symbolcharakters (auf dem via Nationalfeiertag und „Staatsvertragsmythos“[266] ein guter Teil des österreichischen Nationalgedankens der Nachkriegszeit fußt) zudem vermehrt in Frage gestellt.

Der Heldenplatz

Dieser innerstädtische Platz zwischen Neuer Burg, Volksgarten und Ringstraße ist mit symbolisch-politischer Bedeutung nahezu überladen – nicht nur die alljährlichen Feierlichkeiten zum Nationalfeiertag finden hier statt. Seit Thomas Bernhards gleichnamigem Stück (1988) ist er zudem auch Teil des theaterwissenschaftlichen Vokabulars.

---

[261] Spann 1990, S. 33

[262] Vgl. Stourzh, Gerald: Österreichs Weg zum Staatsvertrag und zur Neutralität, in: Diendorfer 2004, S. 7–20, v.a. S. 18 (Stichwort ‚Anschlussverbot’) und Uhl, Heidemarie: Der Staatsvertrag – ein Gedächtnisort der Zweiten Republik, in: Diendorfer 2004, S. 67–78, v.a. S. 70f

[263] Nachbaur/Albertani 2005, S. 35

[264] Ebd.

[265] Ebd., S. 41

[266] Ebd.

Das ursprünglich als Paradeplatz, dann als Äußerer Burgplatz bezeichnete Gelände[267] ist Mitte des 19. Jh.s als Teil des geplanten, aber nie vollendeten Kaiserforums unter Franz Joseph I. vorgesehen. Dieses sollte neben der Neuen Burg, dem kunst- und dem naturhistorischen Museum (Eröffnung 1891) auch einen gespiegelten, strukturgleichen Bauteil gegenüber der Neuen Burg umfassen, der allerdings nicht mehr gebaut wird, da sich schon die Bauarbeiten des einen Flügels über Jahrzehnte hinziehen und sich als äußerst kostspielig herausstellen. Das Kaiserforum sollte sich bis zu den Hofstallungen (heute Museumsquartier) erstrecken. In den 1860er Jahren werden zwei Reiterstandbilder errichtet (Erzherzog Carl und Prinz Eugen von Savoyen), die dem Platz schließlich seinen heutigen Namen verleihen: 1878 wird der Platz offiziell zum Heldenplatz. Zum Ring hin ist er abgeschlossen durch das Äußere Burgtor, auf dem bis heute u.a. die goldene Inschrift „Franciscus I. Imperator Austriae“ zu lesen ist.

Die gesamte städtebauliche Anlage des geplanten Kaiserforums und damit des Heldenplatzes ist also von vornherein auf herrschaftliche Repräsentation ausgelegt, auf die Darstellung der Größe und Ehrwürdigkeit des Herrscherhauses und seines Reiches. Auch die Neue Burg, deren Bau sich bis in den ersten Weltkrieg zieht, hatte nie eine ‚technische' Funktion abseits der Repräsentation und beherbergte daher im Lauf der Zeit verschiedene Sammlungen und Museen. Feste und Huldigungszüge wie zur Enthüllung der Reiterstandbilder (1860 und 1865), zur Silbernen Hochzeit des Herrscherpaares (1879, s. Kap. II), zur Eröffnung der beiden Museen (1889 und 1891), zum 60jährigen Regierungsjubiläum Franz Josephs (1908), schließlich auch Trauerzüge wie zu Franz Josephs Tod (1916) nehmen am Heldenplatz ihren Ausgang. Schon vor dem Ende der Monarchie ist der Heldenplatz aber auch ein Ort, an dem sich Konflikte um Machtverhältnisse entladen. Ein Beispiel dafür ist die Oktoberrevolution 1848, als die heftigsten Kämpfe zwischen den Revolutionär_innen und den kaiserlichen Truppen am Burgtor und dem dahinter liegenden Äußeren Burgplatz, dem späteren Heldenplatz toben. Mit der Erstürmung dieser letzten Stellungen am 31. Oktober 1848 ist die Wiener Oktoberrevolution endgültig niedergeschlagen.[268]

---

[267] Vgl. zur Geschichte des Heldenplatzes z.B. Oberhuber, Florian: Heldenplatz, in: Panagl, Oswald / Gerlich, Peter (Hg.): *Wörterbuch der politischen Sprache in Österreich*. Wien: ÖBV 2007, S. 184f – Stachel, Peter: *Mythos Heldenplatz*. Wien: Pichler 2002 – Douer, Alisa (Hg.): *Wien Heldenplatz. Mythen und Massen*, Wien: Mandelbaum 2000

[268] Vgl. Öhlinger, Walter: *Wien im Aufbruch zur Moderne* (= Geschichte Wiens Bd. 5). Wien: Pichler 1999, v.a. S. 77ff

In der Ersten Republik setzt sich der „Kampf um die Deutungshoheit über diesen zentralen österreichischen Gedächtnisort und ‚Hauptplatz' der Republik"[269] fort. Der Heldenplatz ist seither als zentraler, großer und symbolisch gewichtiger Platz ein äußerst beliebter Ort für Aufmärsche, Demonstrationen, Kundgebungen und Reden der verschiedensten politischen Akteur_innen – darunter die österreichische Bundesregierung und die Führer des austrofaschistischen Ständestaates, selten die Sozialist_innen. Um einen kleinen Ausschnitt der Ereignisse wiederzugeben, die sich in der Zwischenkriegszeit auf dem Platz abspielen: ein sozialistisches Jugendtreffen, eine Kundgebung zur 2. internationalen Arbeiterolympiade, Paraden des österreichischen Bundesheeres, Kundgebungen zum Anschluss Österreichs an Deutschland, Aufmärsche der paramilitärischen christlich-sozialen Heimwehr, Katholikentage (diese finden bis in die 1980er statt), Trauerfeiern für politisch Personen (z.B. Engelbert Dollfuß 1934). Am Äußeren Burgtor (es trägt auch den Beinamen Heldentor) wird besonders die Prägung des Platzes durch militärische Symbolik deutlich: seit 1916 ist es mit zahlreichen kupfernen Lorbeerkränzen und dem Schriftzug „Laurum militibus lauro dignis" (Den Lorbeer den des Lorbeers würdigen Soldaten) versehen. 1933/34 wird es schließlich formell zum Österreichischen Heldendenkmal umgestaltet, einem Denkmal für die gefallenen Soldaten des ersten Weltkriegs (dachlose ‚Ehrenhalle' auf dem Burgtor, Krypta seitlich).

Am weithin bekanntesten sind die Aneignungen des Heldenplatzes durch die Nationalsozialist_innen in der Zwischenkriegszeit und zu Beginn des zweiten Weltkrieges. 1932 bspw. findet bereits ein nationalsozialistischer Gauparteitag statt, an dem Joseph Goebbels und Ernst Roehm Reden hielten. Am 15. März 1938 findet schließlich jenes Ereignis statt, dass seither untrennbar mit dem Heldenplatz verknüpft ist: Adolf Hitler verkündet den schätzungsweise 250.000 jubelnden Besucher_innen am Heldenplatz vom Balkon der Neuen Burg den ‚Anschluss' Österreichs an das Großdeutsche Reich. Während der NS-Diktatur[270] werden auf dem Heldenplatz u.a. der ‚Heldengedenktag', der ‚Tag der Heimkehr der Ostmark ins Reich', der ‚Nationalfeiertag des deutschen Volkes' (jeden 1. Mai)[271], ‚Großappelle' der NSDAP und der ‚Jahrestag des Anschlusses' gefeiert. Für die Freiluftausstellung *Der Sieg im Westen* 1940 wird ein großer Pavillon am Ende des

---

[269] Oberhuber 2007, S. 184

[270] Die genannten Beispiele stammen aus Douer 2000, Stachel 2002 und dem digitalen Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (http://www.bildarchivaustria.at/).

[271] Dieser Feiertag ist ein gutes Beispiel für die Aneignung einer bereits bestehenden Inszenierungs- und Feiertradition (aus der Arbeiterbewegung kommend), die von Vertreter_innen anderer Ideologien angeeignet und umgedeutet wird. Auch in der Zweiten Republik wird der 1. Mai als Staatsfeiertag übernommen und wiederum ideologisch neu besetzt.

Heldenplatzes gegenüber der Neuen Burg errichtet (besteht bis mindestens 1941), Kriegsgerät wie Panzer und Flugzeuge werden ausgestellt. Ab 1942 scheint die repräsentative Bedeutung des Heldenplatzes für das Regime jedoch zurückzugehen. Pläne zu seiner baulichen Umgestaltung[272] werden nicht mehr realisiert. Gegen Ende des zweiten Weltkrieges wird er schließlich zu einem rein technisch genutzten Gelände umfunktioniert: ein Löschteich wird ausgehoben, Ackerflächen zur Versorgung der Bevölkerung werden angelegt. Die beiden Reiterstandbilder werden als Schutz vor Bomben eingemauert.

Seit 1945 und in der Geschichte der Zweiten Republik bis in die Gegenwart ist der Heldenplatz wieder eine überaus beliebte, aber auch umkämpfte politische Bühne. So schreibt Peter Stachel:

> „[...] Lage und [...] Größe des Areals prädestinieren den Heldenplatz zur bevorzugten Fläche politischer Inszenierungen, er dient für staatspolitisch Akte ebenso wie für Demonstrationszüge aller politischen Couleurs als zentrale Aufmarschfläche: Jede auf Ebene der Republik für wichtig gehaltene Kundgebung versucht diesen Platz zu ‚füllen' und je mehr ihr dies gelingt, desto mehr Bedeutung kann sie beanspruchen. Der Heldenplatz ist die bevorzugte Bühne, auf der in Österreich politische Öffentlichkeit im Sinn von ‚Masse' stattfindet. Diskussionen darüber, wer auf dieser Bühne legitimerweise auftreten darf, entpuppen sich solcherart als Überlegungen, ein Distinktionsmerkmal zwischen legitimen und nicht legitimen politischen Anliegen und Strömungen zu definieren."[273]

Hier finden unter anderem die feierliche Kommandoübergabe der Besatzungsmächte (bis 1955), Paraden und Leistungsschauen des Bundesheeres (v.a. anlässlich des Nationalfeiertags, s.o.), Angelobungen und Verabschiedungen von Bundespräsidenten, Katholikentage und Papstbesuche (1983 und 1998) sowie Trauerfeiern für politische Persönlichkeiten. (z.B. Ernst Kirchweger und Leopold Figl 1965, Bruno Kreisky 1990) statt. Trotzdem steht der

> „ursprünglich als Weihestätte imperialen habsburgischen Selbstbewusstseins konzipierte Heldenplatz im ‚kollektiven Bewusstsein' der Österreicher seither als [...] Symbol für den Anschluss Österreichs an Hitlerdeutschland im März 1938, oder, präziser formuliert, für die Zustimmung eines breiten Teils der Bevölkerung zu diesem Akt in Form einer [...] ‚Huldigung' an den neuen Herrscher. Alle in der Zweiten Republik unternommenen [...] Versuche der symbolischen Neubesetzung des Ortes – von einzelnen Gedenkakten über militärische Zeremonien [...] bis hin zur feierlichen Angelobung von

---

[272] u.a.: Drehung der Achse um 90° (parallel zum Ring), Versetzung der Reiterstandbilder, Versetzung des Theseustempel auf einen hohen Sockel (als NS-Heldendenkmal, in Anlehnung an die deutsche *Walhalla* am Donauhang bei Regensburg), Errichtung eines Weiheraums und eines ‚Haus des Führers'. Vgl. Haupt, Herbert: Der Heldenplatz. Ein Stück europäischer Geschichte im Herzen von Wien, in: Douer 2000, S. 13–22, hier: S. 20 sowie Stachel 2002, S. 29ff

[273] Stachel 2002, S. 14

> Bundespräsidenten – müssen sich zwangsläufig an dieser übermächtigen ‚Erinnerung' messen lassen."[274]

Die militaristische Programmatik des österreichischen Nationalfeiertags mit Leistungsschau des Bundesheeres schafft bspw. unweigerliche Reminiszenzen an die NS-Nationalfeiertage oder die Kriegs-Ausstellung auf dem Heldenplatz. Andere Großereignisse stellen wiederum andere Bezüge her: Als etwa der Schisportler Karl Schranz 1972 nach seinem Ausschluss von den Olympischen Winterspielen in Sapporo, Japan, nach Wien zurückkehrt[275], zieht er in einem regelrechten ‚Triumphzug' nach Wien ein. Auf dem Heldenplatz wird er schließlich von geschätzten 90.000 bis 100.000 Besucher_innen als ‚Volksheld' bejubelt. Nicht nur die Menschenmassen erinnern an den März 1938, auch die öffentlich artikulierte Meinung in Presse und Rundfunk ist in weiten Teilen von nationalistischen, ausländerfeindlichen und rassistischen Tönen geprägt. Schranz wird zum österreichischen Nationalheld und ‚Märtyrer' stilisiert, die für den Ausschluss Verantwortlichen bzw. dessen Befürworter_innen zu regelrechten ‚Volksfeinden'.

Andere Großereignisse der Zweiten Republik nehmen eher linksgerichtete, antinationalistische und antirassistische Gegenpositionen ein, etwa das bereits in Kap. II erwähnte *Lichtermeer* 1993 als Statement gegen das FPÖ-Volksbegehren *Österreich zuerst!* oder die große Kundgebung gegen die ÖVP-FPÖ-Regierung im Jahr 2000. Der Kampf um die Deutungshoheit des Platzes setzt sich auch in der Gegenwart fort: Seit den 1990ern veranstalten die rechtsnationalistisch orientierten Burschenschaften in Wien jedes Jahr am 8. Mai – dem Jahrestag der Kapitulation der Wehrmacht – ein *Totengedenken* für die Gefallenen der Wehrmacht auf dem Heldenplatz bzw. vor der Krypta im Äußeren Burgtor. Anfang der 2000er wächst die Kritik an dieser Veranstaltung, die schließlich unter Polizeischutz und begleitet von massiven Gegendemonstrationen stattfinden muss. Im Jahr 2013 wird schließlich, auf Initiative des Mauthausen Komitees, ein repräsentatives Großereignis ins Leben gerufen, das einer Reappropriation des Datums und des Platzes durch staatliche und antifaschistische Akteur_innen gleichkommt: das *Fest der Freude*, das seither jährlich am 8.

---

[274] Ebd., S. 19f – Hinzu kommt, dass die Unterzeichnung des Staatsvertrags 1955 – ein Ereignis, das zentral zur Entwicklung einer österreichischen Identität nach dem zweiten Weltkrieg beigetragen hat – nicht in der Hofburg stattfand, sondern im Schloss Belvedere. Das Bild der den ‚Anschluss' bejubelnden Massen auf dem Heldenplatz hat in der Nachkriegszeit kein ‚demokratisches Gegengewicht' erhalten.

[275] Schranz wurde wg. Verletzung der ‚Amateurs-Regelung' von der Teilnahme an den Olympischen Spielen ausgeschlossen. Eine detaillierte Dokumentation und Analyse diese Ereignisses ist nachzulesen in: Tantner, Anton: Der "Schranz-Rummel" von 1972. Geschichte, Sport, Krieg und Konstruktion von Nation, in: *ZeitRaum. Zeitschrift für historische Vielfalt*, Neue Folge, Heft 2/1995, S. 8-33. Abrufbar unter: http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/schranz.pdf (Zugriff: 09.01.2015)

Mai auf dem Heldenplatz stattfindet. Zu diesem Anlass spielen die Wiener Symphoniker ein Open-Air-Konzert bei freiem Eintritt. Dieses Fest hat gleich mehrere Funktionen: es soll einerseits die rechtsnationale Veranstaltung auf dem Heldenplatz unmöglich machen und zugleich den 8. Mai als einen Freuden-, aber auch Gedenktag im antifaschistischen Sinne institutionalisieren. Andererseits gibt es den Vertreter_innen von Bundes- und Stadtregierung im Rahmen eines ‚Volksfestes' inklusive prestigeträchtigem Konzert eine Bühne.

Derzeit (Anfang 2015) noch im Gange ist die Konzeption zur Umgestaltung des *Österreichischen Heldendenkmals* im Äußeren Burgtor. Zwar wird 1965 im linken Seitenflügel ein Weiheraum für die Opfer des österreichischen Widerstandes gegen den Nationalsozialismus eröffnet – als eine Art Pendant zur Krypta im rechten Flügel –, trotzdem bleibt das Denkmal historisch belastet, wie im Folder zur Umgestaltung nachzulesen ist:

> „Das Österreichische Heldendenkmal war ein Prestigeprojekt der Ständestaat-Diktatur und steht ganz im Zeichen einer Geschichtspolitik, die mit Berufung auf die Tradition und Geschichte der Habsburgermonarchie eine katholisch-konservative Österreich-Identität schaffen wollte."[276]

Bis 2012 ist die Krypta darüber hinaus Schauplatz des *Totengedenkens* der Burschenschaften. Im selben Jahr wird in den Totenbüchern der Name eines NS-Kriegsverbrechers entdeckt und unter der Marmorfigur des *Toten Kriegers* ein Schriftstück des Bildhauers Wilhelm Frass, der sein Werk dem Nationalsozialismus widmet. Das Forschungsprojekt der ÖAW läuft bereits seit 2013, die Ausschreibung und Umsetzung der Neugestaltung – bereits für 2014/2015 geplant, Eröffnung zum Nationalfeiertag 2015 – fand bisher allerdings noch nicht statt.[277] Ein anderes Denkmal, nämlich das *Denkmal für Verfolgte der NS-Militärjustiz* (auch bekannt als *Deserteursdenkmal*), hat seinen Platz nicht direkt auf dem Heldenplatz erhalten, wie lange überlegt, sondern auf dem kleineren, seitlich angrenzenden Ballhausplatz. Es wurde auch nicht, wie noch im Februar 2014 angedacht, am Nationalfeiertag eröffnet, sondern zwei Tage früher, am 24. Oktober 2014.[278] Trotzdem sprechen die Diskussionen und die bereits

---

[276] Uhl, Heidemarie / Binder, Dieter A. / Hufschmied, Richard (Österreichische Akademie der Wissenschaften): *Österreichisches Heldendenkmal im Äußeren Burgtor der Wiener Hofburg. Geschichte und Neukonzeption*, Wien: Bundesminister für Landesverteidigung und Sport 2014, o.S. [S. 2]. Abrufbar unter: http://www.oeaw.ac.at/ikt/fileadmin/mediapool/archiv/projekte/Folder_Heldendenkmal.pdf (Zugriff 23.01.2015)

[277] Vgl. Walser, Harald (u.a.): *Anfrage der Abgeordneten Dr. Harald Walser, Freundinnen und Freunde an den Bundesminister für Landesverteidigung und betreffend Umgestaltung des Äußeren Burgtores („Heldentor") in Wien*, 2071/J vom 09.07.2014 (XXV.GP). Abrufbar unter: http://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XXV/J/J_02071/imfname_357701.pdf (Zugriff 09.01.2015)

[278] Vgl. z.B.: o.A.: Deserteursdenkmal: Personenkomitee nun doch für Ballhausplatz, in: *derstandard.at*, 28. September 2012. Abrufbar unter: http://derstandard.at/1348284281088/Wiener-Deserteursdenkmal-Personenkomitee-nun-doch-fuer-Ballhausplatz, o.A.: Wiener Deserteursdenkmal: Baustart nach Ostern, in:

veränderten Inszenierungsstrategien dafür, dass die österreichische Staatspolitik den Heldenplatz als Gedächtnis- und Erinnerungsort und seine Bespielung überdenkt.[279]

III.2 Analyse der Inszenierungen

Am 26. Oktober 2014 fanden am Heldenplatz die Feierlichkeiten zum österreichischen Nationalfeiertag statt. Zu diesem Anlass führte die Theatergruppe daskunst eine Intervention mit dem Titel *Domestic Extremist* durch. Beide parallel laufende und ineinander verwobene Inszenierungen stehen im Zentrum der folgenden Analyse. Da es sich bei keiner der beiden um Theater im ‚klassischen' Sinn handelt, sollen zunächst die spezifischen Rahmenbedingungen geklärt werden. Anschließend wird eine theoretische und methodische Einbettung vorgenommen und das Erkenntnisinteresse formuliert.

Rahmenbedingungen, theoretisch-methodische Einbettung und Erkenntnisinteresse

Die Inszenierungen sind keine Theateraufführungen im engeren Sinne, sondern müssen in der Begrifflichkeit dieser Arbeit als inszenierte Ereignisse verstanden werden. Sie spielen sich weder in einem Theaterbau noch auf einer zentralen Bühne im konkreten Sinn ab, sondern unter freiem Himmel auf einem großen, öffentlich zugänglichen, zentralen Platz der Stadt Wien. Keiner der beiden Inszenierungen liegt ein Theatertext zugrunde, wie überhaupt nur wenige Textvorlagen existieren und noch weniger davon zugänglich sind. Zwar ist eine Unterscheidung von Schauspieler_innen und Zuschauer_innen in einzelnen Situationen möglich, jedoch ist eine durchgehende Beibehaltung dieser Einteilung für die Analyse nicht sinnvoll. Stattdessen müssen die Beteiligten nach anderen Gesichtspunkten (Stichwort: soziale Rolle) zu Gruppen zusammengefasst und deren jeweilige Funktion, die bspw. zwischen Darstellen und Zuschauen wechseln kann, untersucht werden.

Theoretischer Ausgangs- und Bezugspunkt sind v.a. die Dimensionen der Theatralität und der Performativität wie bereits in Kap. II.1 erörtert. Angewandt wird ein **Instrumentarium der Inszenierungs- und Aufführungsanalyse**, das semiotische, phänomenologische und hermeneutische Methoden kombiniert. Aspekte der Transformationsanalyse werden nur eingeschränkt berücksichtigt, da den Inszenierungen keine Theatertexte zugrunde liegen.

---

derstandard.at, 12.02.2014. Abrufbar unter: http://derstandard.at/1389860177597/Wiener-Deserteursdenkmal-Baustart-nach-Ostern (Zugriff: 13.01.2015)

[279] Vgl. Mayr, Peter / Trenkler, Thomas: Ein Schlachtfeld und ein Ort der Demütigung, in: *derstandard.at*, 12. Mai 2012. Abrufbar unter: http://derstandard.at/1336696633698/Gedenken-Ein-Schlachtfeld-und-ein-Ort-der-Demuetigung (Zugriff: 13.01.2015)

Erika Fischer-Lichte beschreibt in ihrer dreibändigen *Semiotik des Theaters*[280] das Phänomen Theater als komplex organisiertes System von Zeichen und Zeichenklassen. Sie liefert damit ein Instrumentarium und die dazu gehörige Begrifflichkeit, um aus der gesamtsinnlichen Wahrnehmung eines inszenierten Ereignisses kleine, klar definierte Analyseeinheiten herauszugreifen. So lassen sich das Verhältnis einzelner Elemente untereinander und deren je spezifische Produktion von Bedeutung untersuchen. Die vorliegende Analyse arbeitet zu diesem Zweck vornehmlich mit dem von Fischer-Lichte konzipierten Raster theatraler Zeichen sowie mit dem Werkzeug der Segmentierung (Auswahl der Isotopien). Fallweise wird zusätzlich auf Vorschläge von Patrice Pavis zur analytischen Strukturierung der Wahrnehmung zurückgegriffen, der z.B. einen Fragenkatalog zur Analyse von Inszenierungen entworfen hat.[281]

Ergänzt wird das semiotische Verfahren, um dem Gegenstand gerecht zu werden, um einen phänomenologisch-hermeneutischen Zugang. Zentral ist dafür die Dimension der Rezeption: Bedeutungen entstehen nicht allein durch die Präsentation theatraler Zeichen, sondern erst mit deren Wahrnehmung, Verarbeitung und Sinnzuschreibung durch die Rezipient_innen. Durch die Integration dieser Perspektiven erhalten die Zuschauer_innen als Koproduzent_innen des Phänomens Theater das notwendige analytische Gewicht. Denn, wie Nora Hertlein in ihrer Diplomarbeit schreibt:

> „So sehr die Theatersemiotik aber auch nach einem Regelkanon zur lückenlosen Darstellung von Theaterereignissen zu streben scheint, eignet sie sich nur für bestimmte Arten von ‚Theater' und muss sich letztendlich der Komplexität des Gegenstandes geschlagen geben. Aufführungsanalyse muss als ein hermeneutischer Prozess angesehen werden, innerhalb dessen es dann zur Anwendung der semiotischen Vorgangsweisen kommen kann. Die subjektive Verantwortung der Analysten kann nicht durch ein semiotisches System ersetzt werden."[282]

Schon Fischer-Lichte selbst hebt stets die hohe Relevanz der Wirkung eines Zeichens auf den_die Analysierenden hervor.[283] Daneben haben v.a. Guido Hiß[284] und Jens Roselt[285]

---

[280] Davon sind für die Methodologie v.a. Bd. 1 und 3 relevant, vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung, Band 1: Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Narr 2007 [1983] – Dies.: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung, Band 3: Die Aufführung als Text*, Tübingen: Narr 2003 [1983]

[281] Vgl. Pavis, Patrice: *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Narr 1988. – Der Fragenkatalog ist in vereinfachter Version abgedruckt in: Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt 2014 [1999], S. 95

[282] Hertlein, Nora: *Angst vor dem Abstieg. Thomas Ostermeier inszeniert Ibsen: Aufführungsanalysen von* Nora *und* Hedda Gabler, Dipl., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2006, S. 13

[283] Bereits in der *Semiotik* betont Fischer-Lichte die Wichtigkeit der Wirkung auf den_die Analysierenden selbst – so ist ein Zeichen dann bedeutungstragend, wenn es als solches rezipiert wird. Vgl. außerdem das Kapitel 4.

theoretische Konzepte zur semiotisch unterfütterten, hermeneutisch-phänomenologisch angewandten Aufführungsanalyse vorgelegt. Diese Arbeiten enthalten keine ausformulierten Methodologien, sondern theoretische Konzepte: Hiß fokussiert den Wirkungszusammenhang der Rezeption und schlägt für die von Rezipient_innen aus den theatralen Zeichen synthetisierte Bedeutung den Begriff der Korrespondenzbedeutung vor (entspricht bei Fischer-Lichte in etwa der internen Umkodierung). Die kombinierten Zeichen präzisieren oder verschleiern dabei die potenziellen Bedeutungen der jeweils anderen: ein Zeichen „akzentuiert eine Möglichkeit" im Bedeutungsfeld eines anderen.[286] Zudem entwirft er für die Zeichen die Kategorien des Vagen und des Konkreten, als Alternative zu anderen Gegensatzpaaren wie Textlich/Bildlich oder Symbolisch/Ikonisch. Roselts *Phänomenologie des Theaters* fokussiert v.a. den Ereignischarakter theatraler Phänomene sowie deren spezifisch räumliche Medialität („Wahrnehmungsanordnungen"[287]) und transitorische Materialität. An späterer Stelle wird auch der Leiblichkeit der Aufführung, die der Autor als Gegenstück zu ihrer Zeichenhaftigkeit versteht, besonderes Augenmerk geschenkt.[288] Die phänomenologische Analyse muss lt. Roselt bei der Erfahrung ansetzen, d.h. zwischen der Erscheinung und dem Erlebnis.

Das phänomenologisch-hermeneutische Instrumentarium wird schließlich ergänzt durch soziologisches und kulturanthropologisches Vokabular. Zum einen um den Begriff des Rahmens, wie ihn Erving Goffman[289] für die Soziologie beschrieben hat, nämlich im Sinne eines Interpretationsschemas, basierend auf sozialen Konventionen, mittels dessen Rezipient_innen wahrgenommenen Ereignissen Bedeutungen zuschreiben können. Rahmen ermöglichen das Herstellen von Sinnzusammenhängen und damit Verstehen, Interpretation und Interaktion. Im Anschluss an und in Erweiterung von Goffmans Konzept werden Rahmen hier als soziokulturelle Bezugssysteme sowohl auf produktions- als auch auf

---

Aufführungsanalyse in: Fischer-Lichte, Erika: Theate*rwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Tübingen/Basel: Francke, 2010, S. 72–149, v.a. 81ff.

[284] Vgl. Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin: Reimer 1993 – Ders: Zur Aufführungsanalyse, in: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin: Reimer 1990, S. 65–80

[285] Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters* (= Übergänge 56). München: Fink 2008

[286] Hiß 1990, S. 70

[287] Roselt 2008, S. 64

[288] Ebd., Kap. 5, S. 197–262, v.a. S. 231ff

[289] Goffman, Erving: *Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1993 [1974]

rezeptionsästhetischer Seite verstanden, die bewusst (im Sinne einer Markierung eines Ereignisses) oder unbewusst angewandt werden können.[290] Mehrere Rahmungen können einander dabei überlagern oder in Konflikt zueinander treten, anfängliche Rahmungen durch andere ersetzt oder ergänzt werden. Zum anderen wird die Theorie der Übergangsriten aus der Kultur- und Sozialanthropologie angewandt, v.a. für die Analyse der Angelobung. Arnold Van Gennep hat in seinem gleichnamigen Werk[291] die drei Phasen des Übergangsritus beschrieben: Trennung, Schwelle bzw. Übergang, Wiedereingliederung in die Gesellschaft nach Transformation.

Als **Quellen** für die folgende Analyse dienen die primäre Erfahrung der Autorin und die anschließend angefertigten Gedächtnisprotokolle. Sekundäre Quellen sind Foto- und Videoaufnahmen der Inszenierungen (siehe Bildanhang). Weitere, v.a. zu den Feierlichkeiten des Nationalfeiertags verwendete Materialien sind Programmhefte, Presseaussendungen, Presse-Berichte und Web-Dokumentationen.

Ziel der Analyse ist es, darzustellen, wie die Inszenierungen aufgebaut sind, mit einem Schwerpunkt auf den signifikanten Differenzen. Mittels der Analyse soll der strategische Zweck der Inszenierungen herausgefiltert und sein Einfluss auf die Ästhetik beurteilt werden. Die Leitfragen der Analyse lauten:

- Welche Inszenierungsstrategien wurden am 26. Oktober 2014 auf dem Heldenplatz angewandt?
- Welche ästhetischen Mittel erscheinen für die jeweilige Inszenierung besonders relevant?
- In welchen Punkten unterscheiden sich die Inszenierungen besonders deutlich von einander? Lassen sich signifikante Unterschiede zwischen unterschiedlichen ‚Typen' von Inszenierungen feststellen?
- Wie wirken sich die Inszenierungen auf den Ort aus und inwiefern lassen sie einen öffentlichen Raum im Sinne einer diskursiven Heterotopie entstehen? (Verwirklichen sie Aneignungsprozesse? Tragen sie das Potenzial für gesellschaftlichen Diskurs in sich?)

Heldenplatz, 26. Oktober 2014

Am 26. Oktober 2014 fanden von 07:30 bis 17:00 auf dem Heldenplatz die Feierlichkeiten zum österreichischen Nationalfeiertag statt. Programmpunkte (vgl. Programmheft im Anhang)

---

[290] Goffmans Analyse bleibt einem traditionalistisch-konventionellen Verständnis von theatralen Vorgängen verhaftet, weswegen andere Begriffe seiner Arbeit (wie Module/Modulationen oder Pläne/Täuschungsmanöver) hier nicht sinnvoll angewendet werden können.

[291] Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*. Frankfurt a. Main: Campus 1999 [1908]

waren unter anderen: Gottesdienst, Kranzniederlegungen durch Bundespräsident und Regierungsvertreter (in Krypta und Weiheraum im Äußeren Burgtor), Informations- und Leistungsschau des österreichischen Bundesheeres und die Angelobung der Rekrut_innen (s. Detail-Analyse unten), begleitet von Reden politischer Amtsträger (u.a. Bundespräsident Heinz Fischer, Bundeskanzler Werner Faymann, Verteidigungsminister Gerald Klug). Die Leistungsschau des Bundesheeres umfasste mehrere Themeninseln (z.B.: Attraktivierung des Grundwehrdienstes, Austrian Airborne Community, Miliz, Schutz und Hilfe im Inland, Soldat und Umwelt, Wehrtechnik), die Ausstellung verschiedenen Kriegsgeräts (Helikopter, Panzer, Waffenarsenale) und einige Vorführungen (s. Grob-Analysen weiter unten). Ergänzt wurde das Programm[292] um Musik (live und aufgezeichnet), Luftballons und gastronomisches Angebot, sodass die Veranstaltung in weiten Teilen den Charakter eines ‚Volksfestes' erhielt.

Zu diesem Anlass führte die Theatergruppe daskunst mehrere Interventionen auf dem Heldenplatz durch. Zuvor (ca. Anfang Septemter 2014) hatte die Gruppe eine Ausschreibung mit dem Titel *You want to become Austria's next domestic extremist?* veröffentlicht.[293] Die Bezeichnung domestic extremist ist eine Begriffsschöpfung der britischen Polizeibehörden und bezeichnet Individuen oder Gruppen,

> „that carry out criminal acts of direct action in furtherance of a campaign. These people and activities usually seek to prevent something from happening or to change legislation or domestic policy, but attempt to do so outside of the normal democratic process."[294]

In der Ausschreibung wird der *Guardian* zitiert und anschließend gefragt:

> „Liegt die Hoffnung des gesellschaftlichen Fortschritts auf dem Austauschmedium Internet? Oder, angesichts der Überwachungsskandale, doch auf der Straße? Welche Möglichkeiten der Mitbestimmung an größeren gesellschaftlichen Zusammenhängen gibt es in unterschiedlich repressiven Systemen?
>
> Occupy wallstreet, Arabischer Frühling, Resist Taksim, Brasilien, Wutbürger_innen, Tierschützer_innen, Snowden ... Wer sind diese Menschen, die von einem Tag auf den anderen zu Terrorist_innen erklärt werden? Wie sehr kann und darf Kunst von diesem Widerstand profitieren? Was kann die Kunst zum Widerstand beitragen?
>
> Was passiert: 50 ausgewählte domestic extremists verbarrikadieren sich 2 Tage lang im geschützten Raum Theater in der Wiener Innenstadt, über Livestream, Facebook und Twitter mit einer großen Öffentlichkeit/Masse verbunden. Erfahrene Aktivist_innen des gewaltfreien Widerstands halten Workshops und Vorträge um eine Intervention auf der Straße zum Staatsfeiertag [sic] vorzubereiten.

---

[292] Programmheft im Anhang unter *Weitere Materialien*

[293] Abgedruckt im Anhang unter *Weitere Materialien*

[294] Rob Evans, Paul Lewis and Matthew Taylor: How police rebranded lawful protest as 'domestic extremism', in: *The Guardian*, 25.10.2009, http://www.theguardian.com/uk/2009/oct/25/police-surveillance-protest-domestic-extremism (Zugriff: 15.01.2015)

> Die Macher des Films Everyday Rebellion' Arash und Arman T. Riahi dokumentieren das Geschehen."[295]

Ergebnis dieses Prozesses war nicht eine einzelne Intervention, sondern die Teilnehmer_innen teilten sich in mehrere Gruppen und konzipierten verschiedene Aktionen, die am 26. Oktober z.T. parallel, z.T. in zeitlicher Abfolge stattfanden: Die *Angelobung der Domestic Extremists* wird detailliert analysiert; der *Love Soldier,* die *Zirkuskompanie* und die *Sterbenden*[296] werden danach in ihrem groben Ablauf wiedergegeben. Weiters war ein in österreichische Trachten gekleidetes Pärchen (die Frau dunkel-, der Mann hellhäutig) auf dem Platz unterwegs und führte Interviews zur ‚Ausländerfrage' durch (Abb. 25); schließlich wurden Ping Pong Bälle mit pazifistischen Slogans auf dem Platz verteilt (Abb. 29 und 46).

Anschließend werden aus der Totalität der Erfahrung des 26. Oktober einzelne Segmente (mit Fischer-Lichte: Isotopien) der Inszenierungen herausgegriffen und systematisch auf folgende Elemente untersucht:

- Räumlichkeit
- Gestik und Proxemik
- Visualität
- Sprache und Akustik
- Rezeption und Publikum

Es werden solche Segmente ausgewählt, die auf Grund ihrer Struktur leicht abgrenzbar sind: dies sind einerseits Sequenzen (Syntagmen) oder Figuren bzw. Topoi (textübergreifende Kategorien). Die Aktionen von *Domestic Extremist* werden jeweils den Programmpunkten des Nationalfeiertags gegenübergestellt, auf die sie sich beziehen (lassen).

Räumlichkeit: die Wahrnehmungsanordnung

Vorweg sollen die räumliche Konfiguration des Austragungsortes und deren Implikationen für die Wahrnehmung der Ereignisse dargestellt werden. Dieser Abschnitt wird vorangestellt, da er das rahmengebende Setting der einzelnen analysierten Segmente bildet.

Der Heldenplatz ist üblicherweise ein großer, freier Platz, dominiert von den Reiterstandbildern, der Neuen Burg, dem Parkplatz davor sowie den großen Wiesen und

---

[295] daskunst: *Ausschreibung Domestic Extremist. You want to become Austria's next domestic extremist?*, http://daskunst.at/extremist_ausschreibung.html (Zugriff: 15.01.2015)

[296] Die Titel wurden nicht von den Initiator_innen oder Teilnehmer_innen des Projekts selbst festgelegt, sondern aus rein pragmatischen Gründen von der Autorin für diese Arbeit.

Freiflächen mit Baumalleen hin zum Volksgarten. Am 26. Oktober präsentiert er sich gänzlich anders: Kriegsgerät der verschiedensten Größenordnungen, Zelte, Informations- und Gastronomiestände, ein Stall (zur Präsentation der Tragtiere), ein Tauchtruck (zur Vorführung der Kampftaucher), eine Kletterwand usw. sind überall auf dem Platz aufgebaut (vgl. Übersichtsplan im Programmheft, Anhang). Eine große bunte Menschenmenge, darunter zahlreiche Kinder und Familien, bevölkert den Platz. Ebenso sind zahlreiche Uniformierte des Militärs (auch Männer in Tarnanzügen, die wie lebende Büsche aussehen), der Militärpolizei und der Polizei anwesend, die dem Volksfest ein leichtes Gefühl von Überwachung und Bedrohlichkeit beimengen. Waffen sind omnipräsent. Eine große Videowand steht etwa in der Mitte, hier werden Live-Videoaufnahmen von Vorführungen, Reden, später von der Angelobung übertragen. Aus großen, leistungsstarken Boxentürmen tönt entweder die Stimme eines Moderators, eines Redners oder laute Popmusik (z.B. *James Bond*-Titelmelodien).

Der Platz ist also befüllt mit Körpern und Geräuschen. Als zentrale ‚Bühne' für Vorführungen, aber auch für die Angelobung wird einzig die Mitte des Platzes freigehalten (die Durchfahrtsstraße zwischen Äußerem und Innerem Burgtor, begrenzt durch die Bordsteinkante), abgesperrt mit Bändern und zeitweise bewacht von der Militärpolizei. Uneingeschränkte Sicht auf diese Bühne haben nur die Zuschauer_innen in den vordersten Reihen, manche behelfen sich mit einer erhöhten Position auf Bierbänken oder -tischen. Auf Grund der großen Anzahl von Besucher_innen und der großen Distanzen ist vieles von dem, was sich auf der Bühne abspielt, nur über die Videowand zu sehen bzw. über die Boxen zu hören.

Für Rezipient_innen ist daher nur wahrnehmbar, was sich in der unmittelbaren Umgebung abspielt oder, wenn die Aufmerksamkeit darauf gerichtet wird, was via Video und Audio (live) übertragen wird. Die Wahrnehmung des Geschehens ist daher einerseits sehr bruchstückhaft, weil aus der Gesamtheit der Ereignisse nur ein sehr kleiner Ausschnitt direkt erlebbar ist, v.a. bei unvorteilhafter Beobachtungsposition; andererseits ist sie medial vermittelt – und hier kommen Bildregie, Kadrierung, Kameraführung, Schnitt etc. ins Spiel. Die Rezipient_innen wählen ihren Aufmerksamkeitsfokus, haben aber keinen Einfluss darauf, was über Videowand und Boxen vermittelt wird.

„Ich gelobe, mein Vaterland, ...": ein Ritual und seine Inszenierung

Die Angelobung der Rekrut_innen des Bundesheeres ist ein zentraler Programmpunkt und kann als Herzstück der Feierlichkeiten zum Nationalfeiertag am Heldenplatz bezeichnet werden. Sie eignet sich gut als Analyse-Segment, da sie deutlich vom Rest des Geschehens abgegrenzt ist, einer vorgegebenen Dramaturgie folgt, mit der Gelöbnisformel eine Art

Dramentext inszeniert und zudem eine klare Rollenverteilung aufweist. Bei der Angelobung handelt es sich um ein sozial anerkanntes und historisch tradiertes Ritual aus dem militärischen Bereich, welches Soldat_innen durch Aus- bzw. Nachsprechen eines Gelöbnisses zur Treue dem militärischen Verband sowie der Gesellschaft gegenüber verpflichtet.

Gestik und Proxemik: das Zeremoniell

Die etwa 900 Rekrut_innen[297] marschieren in Gruppen, geordnet nach Verbänden, im Gleichschritt vom Äußeren Burgtor her auf dem Heldenplatz (auf der freien ‚Bühne') auf (Abb. 39). Sie treten in acht langen, geschlossenen Reihen entlang der Durchfahrtsstraße zwischen Äußerem Burgtor und Hofburg an, Blickrichtung Volksgarten, sodass sie einen geometrisch geordneten Block bilden. Der Block misst geschätzte 50 Meter Länge und erstreckt sich über die Mitte des Platzes (mittig auf Höhe der Reiterstandbilder, Abb. 2). Schon etwa eine Stunde vor der Angelobung nehmen sie Aufstellung, bis zu ihrem Abzug vergehen geschätzte eineinhalb bis zwei Stunden. Während dieser Zeit verharren die Rekrut_innen – abgesehen von einzelnen Exerzierbewegungen – mehr oder weniger regungslos. Die rechte Hand hält die Waffe (Sturmgewehr) vor der Brust, die linke liegt zur Faust geballt am linken Oberschenkel. Am Ende zur Burg nehmen die Garde[298] und die Militärkapelle Aufstellung, am oberen Ende Vertreter der Veteranenverbände. Zwischen dem Block der Rekrut_innen und der gegenüberliegenden Straßenseite bleibt der Platz frei (etwa die Hälfte der Straßenfläche); hier steht der Kommandant der Garde, eine Art Zeremonienmeister, der den Soldat_innen Anweisungen gibt (Abb. 4). Mittig gegenüber dem Block, auf Höhe des Erzherzog Carl Standbildes, nehmen Offiziere und Bundesregierung Aufstellung. Die Zuschauer_innen stehen hinter einer Absperrung, die von Militärpolizist_innen bewacht wird.

Zum Auftakt der Zeremonie schreiten Generalstabschef Othmar Commenda, Verteidigunsminister Gerald Klug, Bundeskanzler Werner Faymann und Bundespräsident Heinz Fischer die Front ab (Abb. 5), neben der bereits wehenden Fahne der Europäischen Union wird jene der Republik Österreich gehisst (die Masten sind geschätzte sieben Meter hoch, Abb. 7). Anschließend marschiert eine vier Mann starke Abteilung der Garde mit der Regimentsfahne von ihrem Verband bis ans obere Ende des Rekrut_innen-Blocks (Abb. 40).

---

[297] Davon eine Frau, wie den Reden zu entnehmen ist.

[298] Ein Regiment des österreichischen Bundesheeres, gegründet 1935, d.h. während des austrofaschistischen Ständestaats. Es ist heute u.a. speziell für Repräsentationsaufgaben trainiert und erkennbar an rotem Kragenspiegel und rotem Barett.

Die Männer marschieren in einem langsamen (‚verschleppten') Gleichschritt, der durch das synchrone Aufstampfen und die vergleichsweise langen Pausen zwischen den Schritten einen bedächtigen, rhythmischen Gleichklang hervorbringt. Sie marschieren zudem im Schulterschluss, d.h. so nah beieinander, dass sich ihre Schultern bzw. Oberarme berühren. Auffällig ist, dass die Fahnenstange – etwa zwei Meter lang, fünf Zentimeter Durchmesser und daher vermutlich recht schwer – in einer Halterung sitzt, die sich exakt auf Höhe der Genitalien des Trägers befindet.

Am Ende des Blocks angekommen (nach etwa eineinhalb Minuten Wegzeit), wird die Fahnenstange etwa auf Brusthöhe gesenkt und waagrecht gehalten. Sechs Rekruten treten als Vertreter ihrer Verbände hervor und legen für das Sprechen des Gelöbnisses die linke Hand an die Fahnenstange, während die rechte an der Waffe bleibt (Abb. 6). Während des Sprechens der Gelöbnisformel legen die Rekrut_innen im Block beide Hände an die Waffe. Nach dem Gelöbnis treten die Rekruten von der Fahne wieder in ihre Abteilungen ein, die Gardisten marschieren nach dem gleichen Muster wie zuvor zurück in ihre Formation.

Visualität: das Erscheinungsbild (Mimik, ‚Maske', ‚Kostüm' und Requisiten)

Das Erscheinungsbild von Soldat_innen ist bekannt: sie werden einer umfassenden Uniformierung unterworfen. So tragen die Rekrut_innen sämtlich die olivgrüne Uniform und die schwarzen Feldschuhe. Bis auf eine Gruppe (Flieger) tragen die Rekrut_innen außerdem schwarze Handschuhe. Der darüber hinaus einzige wahrnehmbare Unterschied zwischen den Gruppen ist die Form und Farbe der Kopfbedeckung (je nach Verband oder Waffengattung Baretts oder Fliegermützen/Schiffchen in verschiedenen Grüntönen oder Schwarz, Abb. 2, 3 und 39). Die Haartracht ist einheitlich kurz geschoren, das Gesicht glatt rasiert. Die Uniformierung betrifft auch die Mimik der Rekrut_innen: der Blick ist starr geradeaus gerichtet, der Gesichtsausdruck schwer anders zu beschreiben als mit dem Begriff ausdruckslos. Schon ein minimales Ändern der Blickrichtung (auch ohne Drehung des Kopfes), das auf manchen Foto- und Videoaufnahmen zu sehen ist, fällt gleichsam ‚aus dem Rahmen' und stört die Gleichförmigkeit der Choreographie.

Die Regimentsfahne der Garde, auf die die Rekruten das Gelöbnis ablegen, wird nicht offen getragen, sodass die beidseitigen Symbole erkennbar sind, sondern gefaltet. Nur eine rot-weiß-schwarz-goldene Borte ist erkennbar – die Farben der österreichischen Monarchie.

Jener Rekrut, der die Gelöbnisformel vorspricht, ist für mich nicht direkt, sondern nur in Großaufnahme auf der Videowand zu sehen (Abb. 41). Nach den Foto- und Videoaufnahmen zu urteilen, steht er weder im Block noch an der Fahne, sondern wahrscheinlich an dem Rednerpult, an dem zuvor die politischen Amtsträger gestanden haben – mittig gegenüber den Rekrut_innen, auf Höhe des Reiterstandbildes. Es ist anzunehmen, dass diese Positionierung

aus technisch-medialen Gründen vorgenommen wurde: damit er in das Mikrophon sprechen kann und so verstärkt am ganzen Platz hörbar wird; und damit sein Antlitz in vorteilhafter Weise per Video übertragen (und aufgezeichnet) werden kann. Videoaufnahmen der Rekruten an der Fahne vermitteln nämlich im Gegensatz zu ihm ein dichtes Gedränge von Fotograf_innen und Kameraleuten. Das Bild zeigt den Vorsprecher in Großaufnahme vom grünen Barett bis zu den Schultern, im Hintergrund ist unscharf die Menschenmenge zu sehen. Er ist blond, hellhäutig, grünäugig und stiernackig, seine Züge ebenmäßig und für sein (wahrscheinlich) junges Alter bereits recht ausgeprägt, besonders Wangenknochen und Kinn. Er blickt ebenso wie seine Kamerad_innen starr geradeaus, und zwar direkt, ohne Minenspiel und ohne abzuschweifen in die Kamera (nicht, wie die Redner zuvor, in die Runde). Dadurch scheint er den Betrachter_innen des Bildes direkt in die Augen zu blicken. Ebenso wie seine Kamerad_innen bewegt er als einziges die Mund- und Kinnpartie beim Sprechen – ansonsten sind keine Drehung oder Neigung des Kopfes, keine Hand- oder Armbewegungen, kein Verlagern des Gewichtes von einem Bein auf das andere wahrnehmbar. Nur die Feinanalyse der Videoaufnahme zeigt, dass sich sein Blick beim Aussprechen der letzten Silbe („-en“) um einen Hauch von der Kamera weg verlagert und er seine Mundwinkel ebenso geringfügig nach oben zieht (Abb. 42) – nicht einmal eine Sekunde lang, denn er korrigiert sich sogleich wieder. Beides ist für die Anwesenden am Heldenplatz – ausgenommen wahrscheinlich jene die ihm physisch und persönlich nahe stehen – nicht wahrnehmbar.

Sprache und Akustik: die Gelöbnisformel und ihre Performance

Der Kommandant der Garde ruft: „Rekruten, zum Gewehr!“ – auch dieser Befehl, wie alle Exerzieranordnungen, für Militärfremde kaum verständlich – woraufhin nun auch die linke Hand an die Waffe gelegt wird. Der ausgewählte Rekrut spricht die Gelöbnisformel Halbsatz für Halbsatz vor, die Rekrut_innen sprechen sie nach:

> „Ich gelobe, | mein Vaterland, | die Republik Österreich, | und sein Volk zu schützen | und mit der Waffe zu verteidigen. | Ich gelobe, den Gesetzen und den gesetzmäßigen Behörden | Treue und Gehorsam zu leisten, | alle Befehle meiner Vorgesetzten | pünktlich und genau zu befolgen | und mit allen meinen Kräften | der Republik Österreich und | dem österreichischen Volke | zu dienen.“[299]

Diese Sequenz scheint sehr gut einstudiert, die Rekrut_innen sprechen den Text fast exakt synchron nach, mit gleicher Sprechgeschwindigkeit und Betonung. Besonders die letzten beiden Wörter – „zu dienen“ – werden mit aller Kraft gerufen und donnern regelrecht über

[299] Bundeskanzleramt / Rechtsinformationssystem: *Wehrgesetz 2001*, § 41 (7), https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/Bundesnormen/NOR40166531/NOR40166531.html (Zugriff: 16.01.2015) – Das Zeichen „|“ bezeichnet die Sequenzen, die jew. wiederholt werden. Die Unterstreichung bezeichnet jene Stelle mit der stärksten Betonung.

den Heldenplatz. Die Videoaufnahmen zeigen, dass einzelne junge Männer speziell an dieser Stelle emotional hoch ergriffen sind und diese beiden Wörter mit voller Inbrunst rufen.

Die relevanten Begriffe der Formel sowie ihre Konnotationen sind:

- *geloben:* Dass es sich hierbei um ein Gelöbnis („Ich gelobe“) und nicht um einen Eid („ich schwöre“) handelt, ist von Bedeutung, wie Oberst Andreas W. Stupka (Leiter des Instituts für Human- und Sozialwissenschaften an der Landesverteidigungsakademie Wien) schreibt:

  > Der Eid [...] ist ein Versprechen, das durch den Eidleistenden nicht mehr gelöst werden kann. [...] Eidbruch wird in der Regel unter schwere Bestrafung gestellt. Damit ist aber dem Herrschenden für den Einsatz der bewaffneten Macht eine Möglichkeit in die Hand gegeben, auch Befehle zu erteilen, die mit den grundsätzlichen Vorstellungen von Moral nicht im Einklang stehen. [...] Dies ist der Grund, weshalb viele moderne Staaten nicht den Weg der Vereidigung für ihre Soldaten wählen, sondern das Gelöbnis vorziehen. Das Gelöbnis ist ebenso ein Treueversprechen, das, solange aufrecht, bedingungslos zu erfüllen ist. Allerdings kann der Ableistende selbst von diesem Treuversprechen zurücktreten, wenn durch die schwerwiegende Verletzung der moralischen Grundlagen es aus Gewissensgründen nicht mehr zumutbar ist, ungerechte, völkerrechtswidrige und die Menschenwürde verletzende Befehle zu befolgen.[300]

  Das Gelöbnis schließt lt. diesen Ausführungen also automatisch die Eigenverantwortung der Soldat_innen ein, erteilte Befehle hinsichtlich ihrer moralischen Implikationen zu prüfen und zu beurteilen. In einem gewissen, immer noch stark eingeschränkten, aber vorhandenen Ausmaß beinhaltet es damit auch eine Entscheidungsfreiheit, erteilten Befehlen Folge zu leisten oder nicht.

- *Vaterland, Österreich, Volk:* Diese hoch symbolischen Begriffe, eingeleitet durch einen emotional stark aufgeladenen (‚Vater’), stellen einen persönlich-subjektiven Bezugsrahmen her. Wem sich die Rekrut_innen persönlich verpflichten, ist das ‚Volk’: ein mythologischer, zudem historisch-politisch belasteter Begriff, ebenfalls mit starker emotionaler Konnotation. Das Treueversprechen dem ‚Volk’ gegenüber bleibt von der oben beschriebenen, durch das ‚ich gelobe’ implizierte Urteil des Einzelnen unangetastet aufrecht – sollte der Staat versagen und moralisch nicht vertretbare Befehle erteilen, so haben die Soldat_innen immer noch das ‚Volk’ zu schützen und zu verteidigen. Ein Rücktritt von dem Gelöbnis ist in dieser Hinsicht nicht möglich.[301]

---

[300] Stupka, Andreas W.: Zwischen Gehorsam und Widerstand. Über die moralische Verpflichtung des Soldaten, in: *Truppendienst Bundesheer – Zeitschrift für Ausbildung, Führung und Einsatz im Österreichischen Bundesheer*, Folge 339, Ausgabe 3/2014. Abrufbar unter: http://www.bundesheer.at/truppendienst/ausgaben/artikel.php?id=1724 (Zugriff: 16.01.2015)

[301] Ebd.

- *verteidigen, schützen:* Verteidigung und Schutz als zentrale Aufgaben des Bundesheeres. Beides setzt aggressive und passive Bedrohungen voraus, die in dem Gelöbnis nicht näher spezifiziert werden.
- *Republik, Gesetze, Behörde, gesetzmäßig:* Hier wird ein Bezug zu den Grundlagen des demokratischen Staates hergestellt und die Gewaltenteilung (Legislative, Judikative, Exekutive) reflektiert.
- *Waffe, Befehle, Vorgesetzte, alle meine Kräfte:* das Bekenntnis zur inneren Logik und Hierarchie des Militärs, dem die Exekution des staatlichen Gewaltmonopols zukommt, d.h.: die Bereitschaft zur Gewaltanwendung auf Befehl, bis hin zur Tötung und dem eigenen Tod.
- *Treue, Gehorsam, befolgen, dienen:* Bekenntnis zu Loyalität und Befehlsausführung, Ein- bzw. Unterordnung in eine gegebene Hierarchie. Indem die letzten beiden Wörter – „zu dienen" – speziell betont werden, wird das Versprechen der Unterordnung besonders hervorgehoben.

Nach dem Sprechen des Gelöbnisses reihen sich Gardisten und Rekruten wieder ein und der gesamte Block verharrt regungslos, während die Militärkapelle die österreichische Bundeshymne und die Hymne der Europäischen Union spielt. Danach marschieren die Soldat_innen, wiederum in einzelnen Abteilungen, Richtung Inneres Burgtor ab.

Rezeption und Publikum

Das Publikum am Heldenplatz, zumindest im näheren Umkreis und soweit die direkte Wahrnehmung der Autorin ein Urteil erlaubt, verfolgt gespannt und aufmerksam, teils fröhlich und aufgeregt das Geschehen auf der ‚Bühne'. Zwar herrscht keine Totenstille auf dem Platz und nach wie vor schlendern Passant_innen vorbei, doch im Vergleich zu dem ansonsten vernehmbaren Trubel ist die Lautstärke deutlich gedämpft. Gespräche werden unterbrochen, nur kurze Anmerkungen ausgetauscht, auch die Kinder sind stiller und aufmerksamer als zuvor. Die meisten Besucher_innen verharren ruhig an ihren Plätzen, lauschen dem Gleichschritt, den Anweisungen des Gardekommandanten, schließlich der Gelöbnisformel. An dieser Stelle, als die Rekrut_innen ihr Gelöbnis über den Platz schallen lassen, ist das Publikum wohl am stillsten und gebanntesten. Anschließend kommt – ob der Würde des Ereignisses verhaltener – Applaus auf, vereinzelt sind Bravo- und Jubelrufe zu hören. Während die Bundes- und die Europahymne ertönt, sind zahlreiche Besucher_innen sichtlich ergriffen und stolz. Diese Publikumsreaktion verleiht dem Vorgang zusätzlich Würde und Gewicht.

Interpretation

Der **rituelle Charakter** der Angelobung ist ausgesprochen deutlich, die Phasen der Ablösung, des Übergangs und der Wiedereingliederung nach erfolgter Transformation sind klar ablesbar. Durch Uniformierung und Eingliederung in den Block lösen sich die jungen Menschen aus der alten gesellschaftlichen Rolle – davor waren sie vielleicht Maturant_innen oder Lehrlinge, nun sind sie Rekrut_innen; das Aussprechen der Gelöbnisformel markiert die Schwellen- bzw. Übergangsphase; danach gliedern sie sich in ihrer neuen Rolle als Soldat_innen, verbunden mit neuen Rechten und Pflichten, wieder in die Gesellschaft ein. Die Performativität des Vorgangs spielt dabei ein eine wesentliche Rolle: das Aussprechen der Formel „Ich gelobe..." schafft eine neue Realität für die Rekrut_innen. Ein solches, durch soziale Konventionen legitimiertes und historisch tradiertes Gelöbnis verpflichtet diejenigen, die es aussprechen auf symbolischer wie auf faktischer Ebene. Ein Bruch der gelobten Treue zieht – ebenfalls sozial legitimierte – Sanktionen nach sich. Das Gelöbnis artikuliert und bedeutet außerdem genau das, was es zugleich vollzieht: das ‚pünktliche' und ‚genaue' (synchrone und exakt nach vorgegebenem Muster artikulierte) Befolgen eines Befehls. Nicht zuletzt bestätigt und unterstreicht der Respekt, den das Publikum dem Ritual entgegenbringt, seine soziale Legitimität und Bedeutung.

Die **Semantik** der Gelöbnisformel kommuniziert durchaus ein Bekenntnis zur Staatsform der Demokratie; die Begriffe ‚Vaterland' und ‚Volk' evozieren allerdings einen problematischen, weil mythologisch-emotionalen Bezugsrahmen – das ‚Volk' als Konstrukt eines Kollektivs und einer Identität. Der Begriff weist zudem Bezüge zum Nationalsozialismus und zum Austrofaschismus[302] auf. Der oben beschriebene, feine Unterschied zwischen Gelöbnis und Eid kann kaum als allgemein bekannt vorausgesetzt werden. Er ist eher einem linguistischen oder juridischen Metadiskurs zuzuordnen. Ob den Rekrut_innen also klar ist, dass ihnen auch in ihrer neuen gesellschaftlichen Rolle, die zu allererst Gehorsam verlangt, nach wie vor Eigenverantwortung und Entscheidungsfreiheit zugestanden werden, muss dahingestellt bleiben. Die Betonung von Gehorsam und Unterordnung sowie die Formulierung „*alle* Befehle meiner Vorgesetzten" bekräftigen die spezielle Dimension eines Gelöbnisses jedenfalls kaum.

Die **Uniformierung** von Habitus (Kleidung, Haartracht, Sprache), Mimik und Gestik (Regungslosigkeit bzw. maschinell anmutende Gleichförmigkeit der Bewegungen in Gleichschritt oder Exerzieren) lässt die Individualität der Rekrut_innen, wie auch der anderen Soldat_innen, in den Hintergrund treten. Leibliche Charakterzüge wie Körpergröße oder -

[302] vgl. z.B.: Völkischer Beobachter, Volkssturm, die austrofaschistische Einheitspartei Vaterländische Front etc.

gewicht, Haarfarbe, Hautfarbe werden so stark in den Hintergrund gedrängt oder mit verschiedenen Strategien der Vereinheitlichung (‚Kostümierung', Training, Disziplinierung) eingeebnet, dass eine direkte Wahrnehmung – zumal aus der Distanz – fast unmöglich wird. Nicht nur die Individualität wird so verschleiert, auch die ‚Menschlichkeit' der Rekrut_innen: sie werden nahezu verdinglicht, zu einzelnen Gliedern eines größeren Ganzen, des Bundesheeres. Dazu trägt auch der Klang des Gleichschrittes bei, der an Trommelschläge oder Maschinengeräusch erinnert. Die vielen einzelnen Stimmen verschmelzen im Gelöbnis zu einer einzigen, beinahe transzendent wirkenden Über-Stimme. Unterschiede sollen möglichst wenig zwischen einzelnen Personen sichtbar sein, nur die interne Gruppenzugehörigkeit und der Rang in der Hierarchie des Heeres wird mittels festgelegter Symbolik (Elemente der Uniform, Farbcodes, Abzeichen etc.) vermittelt. Das System dieser Symbolik kommuniziert Einheitlichkeit und zugleich interne Gliederung, die aber nur für militärisch kundige Beobachter_innen decodier-, d.h. lesbar ist.

Der als Vorsprecher ausgewählte Rekrut könnte in all diesen Hinsichten besser nicht gecastet sein: in seinen Augen scheint sich das Grün der Uniform und des Baretts förmlich widerzuspiegeln. Das Gesicht kantig, ebenmäßig, ‚männlich', der Blick stechend – das Idealbild eines österreichischen (wenn nicht gar *arischen*) Soldaten. Die perfekte Uniformierung ist an ihm – als *pars pro toto* steht der damit für sämtliche Rekrut_innen bzw. für das Bundesheer überhaupt – nochmals im Detail abzulesen. Und trotzdem: gerade die mediale Vermittlung der Bilder und Videos kehrt die Individualität und die Menschlichkeit der Soldat_innen unversehens wieder hervor. Ein flatternder Blick in die Kamera, Nuancen der Hautfarbe und der Körpergröße, Charakteristika des Profils, Brillen, Hautunreinheiten, vor Scham oder Aufregung errötende Gesichter lassen unter der Uniform den Menschen wieder erkennen. Dies gilt auch für den Vorsprecher als soldatisches Idealbild: Er kann sich am Ende des Gelöbnisses ein (minimales) Lächeln kaum verkneifen, während er sichtlich stolz den Blick von der Kamera nimmt und auf etwas oder jemand außerhalb des Kaders richtet. Worauf blickt er? Auf seine Freundin? Seinen Vorgesetzten? Vielleicht wendet sich sein Blick auch nach innen auf das erhabene Gefühl, das sich wohl nach dem Leisten eines Treuegelöbnisses einstellt.

Die **Symbolik** der Angelobung (wie der gesamten Veranstaltung) ist v.a. militärisch. Nationale Symbolik, die keine militärische ist, spielt nur eine sehr untergeordnete Rolle (Fahnen der EU und der Republik Österreich, Regierungsvertreter). Die Rekrut_innen leisten ihr Gelöbnis nicht auf die bekannte (rotweißrote) Fahne der Republik, sondern auf die Regimentsfahne der österreichischen Garde – deren phallischer Charakter sich geradezu humoristisch aufdrängt und sich auch in anderen androzentrischen Merkmalen widerspiegelt (Fahnenmaste, Kriegsgerät; es sind ausschließlich männliche Amtsträger, Rekruten und

andere Uniformierte wahrzunehmen). Erst die Recherche offenbart, dass es sich bei dieser Fahne um ein historisches Stück handelt: die Fahne der ehemaligen k.u.k Trabantenleibgarde. Sie trägt auf einer Seite den Doppeladler, auf der anderen eine Abbildung der hl. Maria, ist also verziert mit Symbolen der Monarchie und des Katholizismus. Auch Fahnen und Uniformen der Veteranen bieten das gleiche, historistische Erscheinungsbild und lassen sie wie kostümierte Komparsen wirken. Diese Symbolik, kombiniert mit den Kranzniederlegungen im Äußeren Burgtor, Abb. 1) wirkt wie ein Sinnbild des monarchistisch-katholizistischen Erbes Österreichs. Diese Korrespondenzbedeutung (Hiß) können aber nur militärhistorisch Fachkundige rezipieren, nicht Kundigen bleibt sie verschlossen. Ihnen fehlt das kulturelle Wissen, um das wahrgenommene Zeichen entsprechend extern umzukodieren.

„Ich gelobe, mein verkatertes Land ...": Transformation und Appropriation eines Rituals

Gleichsam als Antwort auf die Angelobung der Rekrut_innen des österreichischen Bundesheeres, die zum Nationalfeiertag durchgeführt wird, haben die Teilnehmer_innen von *Domestic Extremist* ihre eigene, ‚alternative' Angelobung konzipiert. Diese kopiert die Struktur der Vorlage, transformiert sie aber in entscheidenden Punkten. Dadurch eignen sich die Teilnehmer_innen das Ritual und seinen soziokulturell verpflichtenden Anspruch an und versehen es mit einer gänzlich anderen Bedeutung. Zugleich wird die Vorlage kommentiert.

Die *Domestic Extremist* Angelobung findet nicht nur einmal statt, wie die Vorlage, sondern zweimal – u.a., weil das Filmteam, das die Aktionen dokumentiert, die Aufnahmen mit einem zweiten ‚Take' absichern will. Ich analysiere hier die erste Aufführung im Detail, da hier die besseren Foto- und Videoaufnahmen vorliegen. Signifikante Veränderungen bei der zweiten Aufführung werden jeweils eingeflochten.

Gestik und Proxemik: die Dramaturgie

Die etwa zwanzig Teilnehmer_innen (davon ca. zwei Drittel Frauen) haben sich bereits seit längerem einzeln oder in Grüppchen auf dem Heldenplatz aufgehalten. Die zentrale Bühne können sie nicht nutzen, da diese den militärischen Akteur_innen vorbehalten ist und zudem unter Bewachung steht. Sie suchen sich daher andere Spielorte. Nun treten sie unter letzten Absprachen allmählich in einer einzelnen Reihe vor der Neuen Burg, d.h. dem Haupteingang der heutigen Nationalbibliothek an (Abb. 30). Hier, seitlich knapp hinter dem Reiterstandbild Prinz Eugens, ist der Platz nicht überfüllt sondern relativ locker mit vorbei schlendernden oder stehenden Besucher_innen bevölkert. Die Teilnehmer_innen stehen im Schulterschluss, sodass sich Schultern und Oberarme tw. berühren. Der Stand ist eng bis schulterbreit, das Gewicht gleichmäßig auf beide Beine verteilt – dies ist die einzige Gemeinsamkeit zwischen

wirklich allen *Domestic Extremists*. Zwei Männer verschränken die Hände hinter dem Rücken, eine Frau verschränkt sie vor dem Unterleib, eine hat sie in den Jackentaschen. Die anderen lassen die Arme seitlich herabhängen. Manche halten Requisiten (s. unten), Taschen oder Papiersäcke in den Händen. Vor ihnen bleibt ein wenig Platz frei, hier steht die Vorsprecherin. Einige Sekunden vergehen, bis die Teilnehmer_innen, das Organisationsteam und die Kameraleute in Position sind.

Nun beginnt die Vorsprecherin (Abb. 31) mit den Beinen aufzustampfen, die Teilnehmer_innen fallen in den Rhythmus ein, wobei sie sich nicht im parallelen Gleichschritt befinden. Mit einem kehligen, unartikulierten Ruf, begleitet von einer ruckartigen Geste des linken Arms, beendet die Vorsprecherin das Stampfen, auch jenes der Teilnehmer_innen erstirbt nach und nach. Beim Vorsprechen des Textes wandert die Vorsprecherin nach links und rechts, sie liest dabei von einem Blatt Papier ab und begleitet den Vortrag mit einzelnen Gesten von Händen und Armen (geballte Faust, ausgestreckter Zeigefinger, ruckartige vertikale und horizontale Armbewegungen bei steifem Handgelenk). Dabei schaut sie nach links und rechts die Reihe der Teilnehmer_innen entlang. Diese blicken während des Nachsprechens z.T. die Vorsprecherin an, z.T. wird der Blick starr geradeaus gehalten.

Nach beendeter Angelobung hebt die Vorsprecherin den rechten Arm und formt Zeige- und Mittelfinger zu einem V, dem Handzeichen für ‚Peace' oder ‚Victory' (Abb. 32). Die Teilnehmer_innen tun es ihr nach, allerdings wiederum allmählich, nicht in einer synchronen, konzertierten Bewegung. Einige ändern die Geste zudem ab: der Mittelfinger wird hinter dem Zeigefinger gekreuzt, jene Geste die für die Ungültigkeit eines Schwurs oder Versprechens steht (Abb. 47). Dabei halten manche die Handfläche nach vorne, andere den Handrücken; letztere Variante ähnelt der bekannten Geste des erhobenen Mittelfingers. Die Vorsprecherin beginnt zu klatschen, die Teilnehmer_innen tun es wieder gleich und allmählich löst sich die Reihe auf in einzelne Grüppchen.

Visualität: das Erscheinungsbild (Mimik, Maske, Kostüm und Requisiten)

Die Teilnehmer_innen tragen individuelle Haartracht (lang, kurz, mit oder ohne Stirnfransen, die Männer mit verschiedener Barttracht oder rasiert) und sind individuell gekleidet. Ihre Mimik changiert zwischen soldatenhafter Ausdruckslosigkeit und Inbrunst beim Vor- bzw. Nachsprechen der Formel, weiters zwischen Spannung, Belustigung (Lächeln, Lachen) und Stolz.

Viele von ihnen tragen Alltagskleidung, die sie im Erscheinungsbild zunächst kaum von den übrigen Besucher_innen am Heldenplatz abhebt: Sneakers, halbhohe Schuhe, Winterstiefel; Jeans in blau, grau, schwarz; Schals in türkis, orange, schwarz, gelb, grün, pink; Winterjacken, davon eine weiße, die anderen dunkel (schwarz, grau, olivgrün, dunkelblau).

Einige sind in Schnitt und Farbe modische Varianten der militärischen Ästhetik, wie dies alltagskulturell weit verbreitet ist.

Einzelne Teilnehmer_innen sind kostümiert. Die Kostümierung ist dabei mehr oder weniger deutlich: Ein Mann trägt einen weißen Schutzanzug mit Kapuze, wie im Baumarkt zu haben, mit roter Maske (aus buntem Klebeband) und grauem Gurt (um die Körpermitte gebundener Schal). Ein anderer Mann trägt einen knielangen Frack unter der Jacke und einen überhohen, weißen Zylinder mit schwarzen Punkten auf dem Kopf. Neben ihm stehen zwei Frauen mit schwarzer und pinker Perücke (kinnlang), Sonnenbrillen und Federboa. Die beiden wedeln stellenweise mit blauen Lametta-Pompons, die sie jew. in der rechten Hand halten. Diese vier Akteur_innen sind ganz offensichtlich karnevalesk kostümiert.

Des Weiteren trägt ein Mann einen feldgrünen Uniform-Anzug mit den zugehörigen Feldschuhen. Dass es sich hierbei um ein Kostüm handelt, ist nicht auf den ersten Blick decodierbar. Einige irritierende Details durchbrechen die militärische Ästhetik und markieren die Uniform schließlich auf den zweiten Blick als Kostüm: erstens handelt es sich nicht um denselben langärmeligen Anzug, den die Soldat_innen tragen, sondern um eine Hose und ein separates, kurzärmeliges Hemd. Zweitens ist ein helles, buntes Stückchen Stoff, anstelle des Hosenzipps eingenäht. Diese beiden Elemente offenbaren sich erst bei genauem Hinsehen. Schließlich liegt ein goldenes, gekräuseltes Geschenksband um seine Schultern, der deutlichste Hinweis.

Drei Frauen, ansonsten unauffällig gekleidet, sind an Händen und Gesicht mit roter Farbe beschmiert, sie sehen ‚blutverschmiert' aus. Diese an Blut erinnernde Farbe ist für Rezipient_innen nur schwer als Kunstblut decodierbar, v.a. wenn sie die vorhergehenden Aktionen nicht miterlebt haben (s. unten, die *Sterbenden*).

Sprache und Akustik: die adaptierte Gelöbnisformel und ihre Performance

Die Vorsprecherin stößt unartikulierte Rufe wie Befehle hervor, ehe sie beginnt, den Text zu verlesen:

> „Ich gelobe, | mein verkatertes Land | wie ein Affe zu verteidigen. Ich gelobe, | die Gesetze der gesetzmäßigen Behörden | stets pünktlich und genau zu <u>hinter</u>fragen. | Ich gelobe, | niemals akzentfrei zu sprechen. | Ich gelobe, | bei der stechenden Spitze des Stephansdomes, | meine Kamerad_innen stets vor den Burschenschaften zu schützen. | I vow | to overcome oppression | and to encourage solidarity <u>among people</u>."[303]

[303] Transkription vgl. Gelöbnisformel des Bundesheeres. Das Zeichen „|" bezeichnet die Sequenzen, die jew. wiederholt werden. Die Unterstreichungen bezeichnen jene Stellen mit der stärksten Betonung.

Diese Formel besteht im Unterschied zur Vorlage aus fünf relativ kurzen Sätzen, die keine geschlossene semantische Einheit bilden. Jeder einzelne Satz rekurriert auf andere außertextuelle Bezüge und ist von einem eigenen ‚Tonfall' geprägt.

- *Satz 1 (‚mein verkatertes Land')*: Dieser Satz ist eine direkte Transformation des ersten Satzes der Vorlage, mittels akustischer Ähnlichkeit und semantischer Differenz: ‚mein Vaterland' wird zu ‚mein verkatertes Land'. Aus ‚mit der Waffe zu verteidigen' wird ‚wie ein Affe zu verteidigen'. Es handelt sich also um ein Wortspiel, das die Vorlage reflektiert und sarkastisch umdeutet.
- *Satz 2 (‚die Gesetze der gesetzmäßigen Behörden')*: Hier werden wortgetreu Begriffe und Wendungen (‚pünktlich und genau') der Vorlage aufgegriffen und in einen neuen Kontext gestellt. Die Eigenverantwortung und Urteilskraft des Einzelnen, wie sie lt. Stupka bereits die Formel ‚ich gelobe' implizit enthält, wird hier explizit gemacht und emphasiert.
- Mit *Satz 3 (‚akzentfrei zu sprechen')* wird die Bindung an die Vorlage gelöst. Dieser ambivalent-humorvolle Satz hebt die Individualität der Teilnehmer_innen hervor, deren Muttersprachen neben Deutsch auch Serbisch, Türkisch, etc. umfassen. Die Äußerung läuft dem Konstrukt einer einheitlichen österreichischen Identität zuwider und kann damit als Rekurs auf den Begriff des ‚Volkes' in der Vorlage gedeutet werden. Ebenso widerspricht sie einer bestimmten Auslegung des Begriffs von Integration, die auf Vereinheitlichung und Eingliederung in eine dominierende kulturelle Ordnung zielt.
- *Satz 4 (‚bei der stechenden Spitze des Stephansdomes', ‚meine Kamerad_innen vor den Burschenschaften zu schützen')* setzt mit einer Alliteration, d.h. einem poetischen Stilmittel; die ‚stechende Spitze' kann als Metapher für die danach im Satz genannten (schlagenden) Burschenschaften gelesen werden. Diese werden als Bedrohung konstruiert, das textuelle Ich und ihre_seine ‚Kamerad_innen' ihnen gegenüber als Gruppe mit konträrer politischer Ausrichtung (d.h. als links und antinationalistisch). Dieser Satz kann als Referenz auf das weiter oben erwähnte *Totengedenken* rechtsnationalistischer Burschenschaften gedeutet werden, das bis 2012 auf dem Heldenplatz abgehalten wurde.
- Mit *Satz 5 (‚overcome oppression', ‚encourage solidarity')* wechselt die Formel abschließend in die englische Sprache und erweitert so ihren kulturellen Bezugsrahmen weit über das rein ‚Österreichische' hinaus, auch hinaus über den deutschsprachigen Raum. Inhaltlich ist dieser Satz ebenfalls wesentlich allgemeiner gehalten als die vorigen Abschnitte: das Überwinden von Unterdrückung, die nicht näher spezifiziert wird, und die Förderung von Solidarität unter ‚den Menschen' (‚among people') enthalten den Anklang eines globalen Anspruches. Wie in einzelnen Abschnitten der Vorlage handelt es sich hier

um die Kombination von emotionalisierten, hoch symbolischen Begriffen (vgl. ‚Vaterland', ‚Volk'), die auch in ihrem Pathos an die Vorlage erinnern.

Während die *Domestic Extremists* ihr Gelöbnis sprechen, ist im Hintergrund die Stimme einer Moderatorin aus den Boxentürmen zu hören, Musik der Militärkapelle, Gespräche und Gekicher von Besucher_innen im weiteren und Zuschauer_innen im näheren Umkreis. Die Teilnehmer_innen sprechen die Formel in unterschiedlicher Lautstärke, mit unterschiedlichem Nachdruck, teils unterschiedlicher Betonung nach; ‚ich gelobe' ist dabei meist ziemlich exakt synchron, während die anderen Abschnitte ‚unscharf' sind, d.h. nicht, wie bei der Angelobung der Rekrut_innen zu ‚einer Stimme' verschmelzen. Auch sind Unsicherheiten herauszuhören, wann welcher Abschnitt nachgesprochen werden soll. Frühere und spätere Einsätze, unterschiedliche Phrasierung und Aussprache mischen sich, statt zu einem Gleichklang, zu einem – trotzdem gut verständlichen – ‚Vielklang' einzelner Stimmen. Später, bei der zweiten Durchführung klingt das Gelöbnis bereits wesentlich einheitlicher. Am Ende ertönen Dankes- und Jubelrufe der Teilnehmer_innen sowie einiger Zuschauer_innen, die zum Freundeskreis der *Domestic Extremists* gehören.

Rezeption und Publikum

Die Besucher_innen der Feierlichkeiten am Heldenplatz werden mit der Aufführung der zweiten Angelobung überrascht und damit unvermittelt zu ihrem Publikum. Die Überraschung und Unsicherheit der Anwesenden, was hier durchgeführt oder dargeboten wird, was der Grund ist, ob es zum offiziellen Programm gehört oder wer die Feierlichkeiten ‚stört', ist deutlich wahrnehmbar. Die Angelobung der *Domestic Extremists* wird nicht durch eine vorangestellte Ankündigung oder eine anschließende wörtliche Erklärung gerahmt, sie ‚passiert' einfach. Dabei wird sie von Fotograf_innen und Kameraleuten begleitet. Dadurch wird teils die Neugier („Was ist das?"), teils das Misstrauen, teils die Ablehnung der Besucher_innen geweckt: viele bleiben stehen und sehen sich den Vorgang erwartungsvoll an, andere wenden sich demonstrativ ab oder kommentieren ihn abschätzig (z.B.: „die arbeiten halt nix").Unter den Zuschauer_innen finden sich aber auch einige Teilnehmer_innen der zuvor durchgeführten Projekt-Workshops, die bei keiner der Interventionen teilnehmen, sowie andere am Rande Beteiligte des Projektes.

Bei der ersten Durchführung der Angelobung entscheidet sich ein Besucher (ein fülliger Mann mittleren Alters, mit Brille, weißem, kurzem Haar und Bart, einem kleinen Hund an der Leine und einem Ausweis deutlich sichtbar am Jackenrevers[304]) zur Intervention: Er schreitet gemächlich die Reihe der Teilnehmer_innen ab, winkt den Zuschauer_innen und in die

[304] Ich erfahre später, dass es sich um einen Militär im Ruhestand handelt.

Kameras (Abb. 33), stellt sich vor die Filmkamera und schließlich knapp vor die Vorsprecherin, um sie auf die – seiner Meinung nach vorliegenden – Fehler im Text hinzuweisen („Sie machen das ja ganz falsch!“, Abb. 34). Die Vorsprecherin versucht, ihm auszuweichen, der Mann lässt sich aber nicht abwimmeln und folgt ihr. Also ändert sie ihre Strategie: sie stellt sich neben ihn, legt ihren rechten Arm um seinen Rücken und lädt ihn so ein, mit ihr den Text zu lesen bzw. vorzusprechen (Abb. 35). Daraufhin zieht sich der Mann zurück und entfernt sich dann vom Ort des Geschehens.

Bei der zweiten Durchführung bildet sich ein größeres Publikum als bei der ersten, es entsteht dabei fast ein geschlossenes Halbrund an Zuschauer_innen. Völlig im Gegensatz zur ersten Durchführung, die ein eher oppositionelles ‚Eingreifen' eines Zuschauers verursacht hatte, ruft die zweite Durchführung affirmative Partizipation hervor: drei Zuschauerinnen (eine Frau, ca. 30–40jährig, mit zwei Töchtern, geschätzte zehn bis dreizehn Jahre alt) stellen sich nun am linken Ende der Reihe zu den Teilnehmer_innen und sprechen einzelne Teile der adaptierten Gelöbnisformel mit. Am Ende bedankt sich eine der Teilnehmer_innen bei den dreien: „Danke für's Mitmachen.“

Ein gewichtiger Teil des Publikums der Angelobung der *Domestic Extremists* ist auch die Exekutive: schon die zuvor stattgefundenen Aktionen haben zahlreiche Polizist_innen in Zivil auf den Plan gerufen, die per Funkgerät mit ihren Kolleg_innen kommunizieren, der Gruppe folgen und sie beobachten, dabei aber durchaus entspannt bleiben (heitere Gespräche unter ihnen lassen sich beobachten). Unangenehm wird nur einer der Männer, als er – ohne jemanden anzusprechen oder darauf hinzuweisen – Handyfotos von den Teilnehmer_innen macht. Als die Gruppe für die Angelobung Aufstellung nimmt, tritt eine Gruppe uniformierter und bewaffneter Polizist_innen hinzu, bleibt aber auf Abstand und beobachtet das Geschehen. Auf den Videoaufnahmen ist erkennbar, dass die Polizei einigermaßen ratlos ist; sie tut sich schwer zu beurteilen, was hier vor sich geht, wer die Urheber_innen sind und ob eingegriffen werden sollte oder nicht. Schlussendlich bleibt die Exekutive auf ihrem Beobachterposten und zieht ohne eingegriffen zu haben wieder ab, als sich die *Domestic Extremists* zerstreuen.

Interpretation

Die Angelobung der *Domestic Extremists* nutzt Inszenierungselemente des Rituals, kann aber selbst nicht ohne weiteres als solches bezeichnet werden – dafür fehlt ihr die soziale Legitimierung und der historisch tradierte Bezugsrahmen. Aus Rezeptionssicht ist sie (wie alle Aktionen der *Extremists*) eher als Theaterszene, d.h. als **Aufführung**, oder als **Performance** zu lesen. Es handelt sich um ein künstlerisches Produkt, das einer vorkonzipierten Dramaturgie folgt und auf eine Vorlage referenziert – je nach Einstellung der Rezipient_innen in Form einer Nachahmung, eines kritischen Kommentars oder einer

Karikatur. So wird die Formel ‚Ich gelobe' in diesem Zusammenhang – zumindest rezeptionsseitig – von einem performativen Sprachakt zu einem theatralen Zeichen, das auf seine Vorlage verweist. Trotzdem behält sie durch die Konnotation ihres Ritualcharakters einen verbindlichen und ernsthaften Charakter, wodurch sie Aufmerksamkeit einfordert und auch aufrechterhält. Diese Konnotation verleiht der Szene eine gewisse Ernsthaftigkeit, die sie vielleicht nicht hätte, wenn die Angelobung als ‚Aufführung' oder andere künstlerische Darbietung markiert wäre (z.B. durch einleitende Worte oder eine Verbeugung des ‚Ensembles' am Ende). Mehr noch als für die Rezeption gilt dies für die Produktionsseite, d.h. für die Akteur_innen selbst, die aus ihrer eigenen Perspektive betrachtet durchaus ein tatsächliches Gelöbnis leisten.

Die *Domestic Extremists* eignen sich viele militärische Symboliken und Praxen an, transformieren sie aber in der Anwendung: Die ‚Befehle' der Vorsprecherin sind unschwer als Imitation der Exerzieranordnungen des Gardekommandanten erkennbar. Schon das Original ist nur für Fachkundige verständlich, diese schwere Verständlichkeit wird hier so weit übersteigert, dass gar kein wörtlicher Befehl mehr gerufen wird, sondern nur ein unartikulierter Laut. Dies hebt die Formelhaftigkeit der militärischen Sprache hervor. Im Gegensatz zu den Soldat_innen herrscht bei den *Domestic Extremists* keine Uni-, sondern ‚Multiformierung', jede_r Teilnehmer_in ist deutlich als Individuum erkennbar. Die Gruppe offenbart sich nur im gemeinsamen Handeln als Kollektiv: sie performt sich selbst. Auch im kollektiven Handeln bleibt die **Individualität** der Teilnehmer_innen stets sichtbar, und zwar in den habituellen, gestischen, akustischen und sprachlichen Varianzen. Vor und nach der ‚Aufführung' steht jede Einzelperson für sich selbst.

Anders als die Vorlage ist die Angelobung der *Domestic Extremists* von **Ambivalenz** gekennzeichnet: sie schwankt zwischen Ritual, Performance und Aufführung, zwischen politischer und künstlerischer Aktion, zwischen literarisch-poetischem, symbolisch-emotionalem und politisch-aktivistischem Tonfall. Da jede explizite Rahmung oder Markierung des Ereignisses fehlt, bleiben Interpretation, Handlung und Reaktion der individuellen Bedeutungszuschreibung durch die einzelnen Rezipient_innen wie Akteur_innen überlassen.

Das **Publikum** hat mit stark verschiedenen Interpretations- und Handlungsschemata reagiert – Von passiver Neugier oder Ablehnung bis hin zu aktiver Intervention und unaufgeforderter Teilnahme. Die Motivation für die beschriebene Intervention und Partizipation kann hier nicht wieder gegeben werden. Sicher ist jedoch, dass beide durch die Analogie der Aufführung mit der Angelobung des Bundesheeres verursacht wurden. Im ersten Fall waren es die Differenzen zur Vorlage, die den Mann zum Eingreifen motivierten, um die ‚Fehler' zu korrigieren. Nicht klar war dabei, ob bzw. in welchem Ausmaß der Mann eine Störung oder

vielleicht auch die Verhinderung bzw. den Abbruch der Aufführung erreichen wollte. Im zweiten Fall waren es die Äquivalenzen mit der Vorlage, die die Frau und die Mädchen zum Mitmachen motivierten. Hier bleibt unklar, ob bzw. in welchem Ausmaß ihnen die teils kritischen, teils sarkastischen Untertöne des Textes bewusst waren. In jedem Fall aber zeigt die Reaktion des Publikums, wie sehr sich die interpretative **Rahmung** des Geschehens durch die Individuen auf deren Rezeption auswirkt. Hier sollen einige genannt werden, die im Rahmen der Angelobung der *Domestic Extremists* zur Anwendung kamen:

- Wahrnehmung als *künstlerisch-theatrales Ereignis*: Überraschungseffekt und – zumindest anfängliche – Nicht-Einordenbarkeit evozieren Neugier und lassen Rezipient_innen zunächst in die ‚klassische' Zuschauer_innen-Haltung fallen, die jeder künstlerischen Aufführung oder Performance zumindest anfänglich entgegengebracht wird. Ein ästhetisches Angebot wird zunächst im Beobachten angenommen.
- Wahrnehmung als *politisch-kritische Intervention*: Rezipient_innen fallen in eine, je nach persönlicher Einstellung, zustimmende oder ablehnende Haltung. Letztere führt zu Unmutsäußerungen und kann zum bewussten Abbruch der Rezeption (‚den Saal verlassen') oder zum Eingreifen in das theatrale Ereignis führen.
- Wahrnehmung als *Imitation oder Reenactment* der Vorlage: Korrigierendes Eingreifen durch Rezipient_innen, die sich als Expert_innen für die referenzierte Vorlage verstehen.
- Wahrnehmung als *offenes, spielerisches Angebot*: d.h. als: Wird das Ereignis als ‚Mitmachtheater', als spielerische Angelobung ‚für alle' rezipiert, so folgen einzelne Rezipient_innen auf eigenen Wunsch der impliziten Einladung und nehmen an den theatralen Ereignis teil.

Schließlich interpretieren viele Besucher_innen das Ereignis auch als für sie nicht weiter relevant und entscheiden sich dafür, es nicht zu rezipieren.

Weitere Episoden im Überblick

Die folgenden Segmente können an dieser Stelle aus Platzmangel nicht mehr so detailliert analysiert werden wie die vorhergehenden. Sie sind jedoch wichtig für das Gesamtbild des Fallbeispiels und werden daher hier grob wieder gegeben.

Showexerzieren, Choreographie der Garde und posierender Kampftrupp

Mehrere Spektakel-Elemente bieten den Besucher_innen am Heldenplatz Schau- und Erlebniswerte: „Das Showexerzieren der ausländischen Partnerverbände des Militärkommandos Wien begeisterte am Nachmittag die Besucher. Auch die Garde

beeindruckte mit einer aufregenden Choreographie,“[305] so schreibt das Bundesheer auf seiner Website. Diese Formulierungen heben deutlich den theatralen Charakter der Darbietungen hervor. Beide Darbietungen sind von gleichförmiger, synchroner oder serieller Choreographie der Bewegungen geprägt (z.B. Antreten in schnurgerader, langer Reihe, in zwei Reihen gegenüber, in mehreren kleinen Kreisen, exakte Drehungen des Körpers um 45° oder 90°, Niederknien in der Reihe, etc.; Abb. 8 bis 13). Die Haltung der Männer (hier nehmen keine Frauen teil) ist stets stramm. Teil der Vorführungen ist auch das Exerzieren mit Waffen, teils mit Bajonetten gespickt; sie werden u.a. durch die Luft gewirbelt und einander zugeworfen. Die hier zur Schau gestellten militärischen Parade- und Gesellschaftsuniformen sind aufwändig geschneidert und mit zahlreichen Elementen dekoriert (Gürtel, Kordeln, Abzeichen), gleichen einander jedoch ebenso bis ins Detail.

Des Weiteren ist ein Kampftrupp vor einer der Themeninseln zu betrachten, vier stehende Soldat_innen in der hinteren, vier knieende in der vorderen Reihe. Sie posieren in voller Montur (Helm, Gesichtsmaske, Kampfanzug, Stiefel, Gewehr, etc.; einige tragen eine dunkle Brille) für Fotos, wahlweise mit den Besucher_innen (Abb. 17) oder ohne, gerahmt von den künstlichen Rauchschwaden einer Nebelmaschine. Die Soldat_innen verharren dabei fast regungslos als *tableau vivant*. Ihre Mimik ist auf Grund der Maske, die vom Hals bis über die Nase reicht, und der Brille kaum bis gar nicht erkennbar.

Diese Inszenierungen setzen einmal mehr die visuelle und gestische Uniformierung der Soldat_innen (wie oben beschrieben) um, und verschleiern dabei so weit wie möglich die persönliche Individualität der uniformierten Menschen. Die Uniformen sind hier allerdings weniger praktisch als vielmehr repräsentativ. Musterhafte, präzise Ordnung (von gleichförmigem Habitus, Mimik und Gestik), hochtrainierte Körperbeherrschung sowie Beherrschung der Waffe als Werkzeug stehen dabei im Vordergrund der Inszenierung. Auch hier finden sich übrigens Elemente des katholischen Zeichensystems wieder: so ist z.B. in die Choreographie der Garde eine Bekreuzigung (!) eingebaut (Abb. 12). Das *tableau vivant* des Kampftrupps zitiert zudem mediale Reproduktionen des Militarismus (z.B. in Film oder Videospiel) und wird durch den künstlichen Nebel noch zusätzlich ‚auratisiert'.

---

[305] Bundesheer / Bundesministerium für Landesverteidigung und Sport: *Nationalfeiertag 2014 – Fotogalerien*, http://www.bundesheer.at/veranstaltungen/infoseiten/2610_14/galerie_uebersicht.php?currRubrik=309 (Zugriff: 15.01.2015)

Der Love Soldier und die Sterbenden

Der ***Love Soldier*** ist eine Figur, performt[306] von einem einzelnen Teilnehmer der *Domestic Extremists*; es handelt sich um jenen jungen Mann, dessen Kostümierung bereits oben beschrieben wird: er trägt ein kurzärmeliges, feldgrünes Hemd und die dazu passende Hose, sowie die typischen Bundesheer-Feldstiefel. Dass es sich jedoch nicht um einen ‚echten' Soldaten handelt, sondern um einen als Soldaten verkleideten Menschen, zeigen die irritierenden Elemente seines Kostüms (heller Stofffleck anstelle des Hosenzipps, goldenes Bändchen um die Schultern – s. oben, Abb. 22). Der *Love Soldier* begleitet die anderen Teilnehmer_innen auf dem Heldenplatz und verteilt dabei Umarmungen, an seine Kolleg_innen wie auch an andere Besucher_innen (Abb. 43).

Er ist als einzelner Soldat unterwegs, was an sich schon ein Paradoxon darstellt: Der_die reguläre Soldat_in ist immer ‚nur' ein Einzelglied eines großen Verbandes und tritt für gewöhnlich nur in kleineren Gruppen oder großen Verbänden auf, v.a. dann, wenn es sich nicht um einen hochrangigen Militär handelt. Das zweite große Paradoxon dieser Figur ist seine Aufgabe: er erteilt keine Sanktionen und wendet keine Gewalt an, was üblicherweise die Aufgabe von Soldat_innen ist; sondern er bietet mit den Umarmungen freundliche Liebkosung an. Dies widerspricht in jeder Hinsicht der strammen, soldatischen Körpersprache, die auf Einschüchterung ausgelegt ist und von ihrem Gegenüber stets die Wahrung von Distanz einfordert.

Die ***Sterbenden*** werden von zwei bis vier Frauen der *Domestic Extremists* performt, die sich zunächst unter die Besucher_innen im Umkreis der Panzer vor der Neuen Burg mischen. Unvermittelt schreien sie auf, verspritzen Kunstblut auf dem eigenen Körper und auf dem Boden (Abb. 26 und 28). Dann lassen sie sich, eine nach der anderen, wie tot auf den Boden fallen und verharren bis zu einer Minute regungslos. Als sie wieder aufstehen, rufen sie Parolen wie: „Aus diesem Panzer fließt Blut", „Krieg ist niemals eine Lösung, wir brauchen das nicht" oder „Waffen sind todsicher!" Bezogen auf die vielen Kinder, die auf dem Kriegsgerät umherturnen, rufen sie: „Das sind keine Spielzeuge!", „Das ist kein Kinderspielplatz!" oder „Lernt euren Kindern nicht, mit Waffen umzugehen – lernt ihnen Frieden!"

Diese Aktion wird dreimal mit unterschiedlichen Teilnehmerinnen durchgeführt, das ‚Blut' wird bis zum Verlassen des Platzes nicht entfernt, weder vom Boden noch von den Körpern.

---

[306] Ich verwende hier den Begriff performen im Sinne des Begriffs der Performativität in Kap. II. Es handelt sich auch nicht um herkömmliche, d.h. in einem Theatertext angelegte Rollenfiguren, sondern die Teilnehmer_innen haben sich die hier beschriebenen Figuren als *alter ego* selbst geschaffen. Diesen Sachverhalt würde der Begiff ‚darstellen' meines Erachtens nicht entsprechend widerspiegeln.

Vor dem Panzer verbleibt eine ‚Blutlache' von etwa zwanzig Zentimeter Durchmesser. Vielen der (jungen) Besucher_innen steht zunächst der Schreck ins Gesicht geschrieben, einige eilen mit ihren Kindern davon; andere machen abschätzige Bemerkungen („G'sindel", „Scheißkinder") oder ignorieren das Geschehen demonstrativ (ein älterer Mann zu einem Kind, das er begleitet: „Magst auf den Panzer rauf? Schau' ma rüber? Ja? Komm."). Es kommt auch zu Diskussionen und kurzen Wortgefechten zwischen Teilnehmer_innen und Besucher_innen bzw. Angehörigen des Militärs (ein Soldat, der auf dem Panzer steht: „Gebt mir einen Panzer, ich schaffe Frieden! Peacemaker nennt ma sowas.").

Mit dieser Aktion wird die Tödlichkeit der auf dem Heldenplatz ausgestellten Waffen hervorgekehrt. Sie stellt den unausweichlichen Zusammenhang von Panzern und Gewehren mit Blut, Verletzung und Tod als deren Konsequenzen her – ein Zusammenhang, den gerade die Leistungsschau des Bundesheeres zum Nationalfeiertag am Heldenplatz eher verschleiern als offen legen will. Im Vergleich zu den anderen Aktionen ist diese ungleich aggressiver und operiert mit dem Mittel des Schocks, um Aufmerksamkeit zu erzeugen und ihre – in diesem Fall wenig ambivalenten, weil explizit verbalisierten – Botschaften zu transportieren. Auf Grund dieser Aggressivität fordert sie auch in wesentlich stärkerem Maße teils ebenso aggressive Reaktionen des Publikums heraus.

Der Heldenplatz als ‚Kriegsspielplatz'

Der Volksfest-Charakter der Feierlichkeiten am Heldenplatz wird verstärkt durch die vielen anwesenden Familien und Kinder. Mit verschiedenen Angeboten wie Ponyreiten (Themeninsel Tragtiere), Klettern am Kletterturm oder ‚Flying Fox' (Seilrutsche) werden speziell die jüngsten Besucher_innen angesprochen. Für sie ist v.a. aber das so genannte schwere Gerät, d.h. Panzer und Helikopter faszinierend. Kinder zwischen geschätzten fünf und fünfzehn Jahren – es sind fast ausschließlich Buben – erklimmen und erkunden unter Anleitung der Soldat_innen die Maschinen (Abb. 14 und 15). Sie nehmen im Cockpit des Helikopters (Abb. 16) oder auf der Geschützplattform des Panzers Platz, blicken durch Zielfernrohre und legen ihre Hände an die Abzüge von Maschinengewehren und Granatenwerfern (Abb. 18 und 19).

In spielerisch-heiterer Atmosphäre stellen die jungen Menschen so erstmals Kontakt zu echten Waffen her und lernen die Organisation des Bundesheers kennen. Die soziale Funktion des Spiels, das Erlernen von Fähigkeiten bzw. das Erwerben von Kenntnissen, kommt hier zur Anwendung; möglicherweise, um die Kinder (Buben) auf die Wehrpflicht und den abzuleistenden Präsenzdienst vorzubereiten. Das Bundesheer bzw. die Soldat_innen und ihre Aufgaben werden möglichst attraktiv präsentiert. Dies könnte im Hinblick auf die ‚Konkurrenz' zum Zivildienst interpretiert werden: Wehrdienst bzw. Bundesheer müssen

attraktiv genug sein um genügend junge Männer anzuziehen. Darüber hinaus soll das Bundesheer primär als fürsorgender ‚Beschützer' und ‚Retter' der ‚ganzen Familie' wahrgenommen werden, wie die Gestaltung der Programmbroschüre[307] zeigt: Auf dem Cover sind ein Mann, eine Frau und ein kleines Mädchen in Zivil abgebildet, rund um sie stehen zwei Soldaten, eine Soldatin und ein Schäferhund. Darunter der Titel: „Unser Heer sorgt für ihre Sicherheit!"

Die *Zirkuskompanie*

Die Zirkusleute werden von einem Mann und zwei Frauen der *Domestic Extremists* performt. Sie tragen klar ersichtlich Kostüme (der Mann einen überhohen, schwarz-weißen Zylinder und einen Frack, die Frauen bunte Perücken, Lametta-Pompons Sonnenbrillen – s. oben, Abb. 23). Die Zirkuskompanie stellt sich auf dem Heldenplatz vor dem inneren Burgtor auf (Abb. 20), hinter ihnen eine Riege Polizist_innen in Rückenansicht, dahinter marschieren die Rekrut_innen (nach der Angelobung) ab. Nun beginnt der Zirkusdirektor, unterstützt von seinen Assistentinnen, den Zirkus anzupreisen:

> Direktor: Hereinspaziert, hereinspaziert! Die große Sensation! Hier spricht die Direktion: Hier sehen Sie den Zirkus in Aktion!
>
> Assistentinnen: Sensationen! Attraktionen! Illusionen! Munitionen!
>
> Direktor: Sehen Sie den weltgrößten Hubschrauber Österreichs. Lassen Sie sich verzaubern von unseren Spezialeinsatzkräften.
>
> Assistentinnen: Spaß für Groß und Klein!
>
> Direktor: Hier werden kleine und große Männerträume war: [Assitentinnen jubeln und wedeln mit Pompons] Fliegende, schwimmende, trinkende und singende Soldaten.
>
> Assistentinnen: Sensationen! Attraktionen! Illusionen! Munitionen!
>
> Direktor: Bewundern Sie unsere einzigartig kämpfenden Amazonen! Auch Damen jetzt beim Bundesheer. [Assistentinnen pfeifen mit Faschingströten]
>
> Direktor: Erleben Sie unsere stärksten Hengste bei der Tragtier-Attraktion.
>
> Assistentinnen: Sensationen! Attraktionen! Illusionen! Munitionen!
>
> Direktor: Hilfe und Schutz bewahrt vor sozialem Abschaum und Schmutz!
>
> Assistentinnen: Sensationen! Attraktionen! Illusionen! Munitionen! [pfeifen mit den Tröten und wedeln mit den Pompons]
>
> Direktor: Hereinspaziert, hereinspaziert! Hier spricht die Direktion...

[307] s. Anhang

An dieser Stelle kommt es zur Konfrontation zwischen den Zirkusleuten und einem Besucher: er stößt – wortlos – dem Direktor den Zylinder vom Kopf (Abb. 45) und greift danach nach einer der Assistentinnen. Andere Teilnehmer_innen des Domestic Extremist-Projektes greifen ein, schützen ihre Kolleg_innen und versuchen, den Mann zur Rede zu stellen („Was soll denn das? Was greifen Sie einfach die Leute an?“). Währendessen arbeiten die Assistentinnen unbeirrt weiter. Eine kleine tumultartige Szene entwickelt sich, einige Teilnehmer_innen fahren den offenbar aggressiven Mann barsch an, jemand anderes überreicht ihm einen der beschrifteten Ping Pong Bälle. Der *Love Soldier* stellt sich vor ihn und breitet seine Arme aus – der Mann nimmt die Umarmung an und wird dabei vom Love Soldier auf die Wange geküsst (Abb. 21). Applaus und Jubelrufe, Anpreisungen der Assistentinnen („Ein Spektakel ist das!“), eine zweite Umarmung, sarkastisch-aggressive Kommentare beiderseits und Beruhigungsversuche vermischen sich in aufgeheizter Stimmung. Schließlich verlässt der Mann die Szene, die Zirkuskompanie setzt noch kurz ihre Arbeit fort und beendet diese schließlich allmählich. Andere Besucher_innen sind sichtlich amüsiert über die Vorgänge, Polizei und Militärpolizei scheinen ratlos bis desinteressiert. Nachdem die eigentliche Performance vorbei ist, kommt es zu einer zweiten, verbalen Konfrontation zwischen den Zirkusleuten, anderen Teilnehmer_innen und einer wütenden Frau:

> Wütende Frau: Was stört ihr da diese Veranstaltung? Ekelhaft, e-kel-haft, wirklich.
>
> DE-Teilnehmerin: Ich finde das eigentlich ekelhaft (weist auf das Kriegsgerät am Heldenplatz).
>
> Wütende Frau: Das interessiert mich nicht – diskutiert das in der Schule, aber nicht da! Und wenn euch was passiert, dann wollt ihr nicht verteidigt werden?
>
> Zirkusassistentin 1 [pinke Perücke]: Es aber genau hier, wo wir diskutieren wollen.
>
> DE-Teilnehmer: Das ist ein öffentlicher Platz.
>
> Wütende Frau: [zur Zirkusassistentin 1] Und Sie schon gar nicht.
>
> Zirkusassistentin 2 [blaue Perücke, zur wütenden Frau, ruft]: Ein Spektakel ist das, ein Spektakel! Es ist eine Illusion!
>
> Wütende Frau [ruft]: Sind Sie geistesgestört, oder was?!
>
> Zirkusassistentin 2 [ruft]: Schauen Sie, da sehen wir starke Männer! Schauen Sie, Munition!
>
> Wütende Frau [ruft]: Schleicht’s euch heim!!
>
> Zirkusassistentin 2 [ruft]: Feiern Sie mit uns, feiern Sie mit uns, liebe Dame!
>
> Wütende Frau [ruft]: Schleicht’s euch heim!! [betont hochdeutsch] Ge-hen Sie nach Hau-se!!

Das Umarmungs-Angebot des *Love Soldier* („Wirklich nicht, ihr seid’s echt peinlich!“) und den angebotenen Ping Pong Ball nimmt die Frau nicht an (Abb. 44), wütend geht sie davon.

Die *Zirkuskompanie* parodiert mit humoristisch-karnevalesken Mitteln, gepaart mit Überaffirmation (‚kleine und große Männerträume’, ‚unsere stärksten Hengste’), den

spektakelhaften Charakter der Feierlichkeiten zum Nationalfeiertag. Sie rekurriert auf die gebotenen Attraktionen als ‚Zirkus' und hebt deren Schau- und Erlebniswerte stark betont hervor. Zugleich werden die eigentlich würdevolle Veranstaltung und ihr Respekt gebietender Anlass mit diesen Mitteln ins Lächerliche gezogen – was trotz der eigentlichen Harmlosigkeit der Aktion überaus starke emotionale, physische und verbale Gegenreaktionen hervorruft.

III.3 Zwischenbilanz: Der Heldenplatz als öffentlicher Raum

In der Analyse dieses vielschichtigen Fallbeispiels haben sich die unterschiedlichen Inszenierungsstrategien klar herauskristallisiert. Sie zeigen, wie Orte durch Aneignungsprozesse zu öffentlichen Räumen werden können.

Der Nationalfeiertag, wortwörtlich verstanden eigentlich ein Feiertag zu Ehren der Nation, ist in Österreich ein Militärfest. Mit anderen Worten, am österreichischen Nationalfeiertag wird das österreichische Bundesheer gefeiert. Diese Verknüpfung macht erst mit dem Hintergrundwissen Sinn, dass der österreichische National-Gedanke nach dem zweiten Weltkrieg, wie er mit dem 26. Oktober als Feiertag ausgedrückt wird, primär auf dem Schlagwort der Neutralität fußt. Die Freiheit und Eigenständigkeit der Republik ist symbolisch mit diesem Begriff gekoppelt (‚Österreich ist frei'). Der Begriff meint im Grunde militärische Bündnisfreiheit, was nicht gleichbedeutend mit Friedlichkeit und Abrüstung ist, sondern eher im Gegenteil: Neutralität lässt sich, zumindest theoretisch, nur durch militärische Wehrhaftigkeit überhaupt erhalten. Dass daher an jenem Tag, an dem die Ausrufung der ‚immerwährenden Neutralität' gefeiert wird, dem Bundesheer gehuldigt wird, ist tatsächlich eine (historisch) logische Konsequenz.

Diese Verknüpfung führt zu einer in erster Linie militärischen Inszenierung dieses Feiertages am Heldenplatz. Visuelle und akustische Uniformierung dominieren diese Inszenierung, unterfüttert ist sie mit Ritualen (Gottesdienst, Kranzniederlegungen, v.a. aber Angelobung der Rekrut_innen) und Spektakel (Vorführungen, Erlebnisangebote). Demonstrationen präziser Gruppen- und Massenchoreographie performen, bestätigen und verweisen auf die herrschaftliche Verfügungsmacht der Republik über Raum, Zeit und Körper. Marschierende und exerzierende Soldaten sind nur die vordergründigsten Belege dieser Macht; sie ist ebenso wahrnehmbar in der Indienstnahme des Ortes zum Zweck der Repräsentation, in der Definitionshoheit über die Zeit (indem der 26. Oktober ein arbeitsfreier Tag ist) und nicht zuletzt auch in der Choreographie der Besucher_innen, denen bestimmte Zonen und Handlungsmöglichkeiten zugewiesen werden, während sie von anderen ausgeschlossen bleiben. Zudem ist die Inszenierung des Nationalfeiertags geprägt von historischen Bezügen, katholischer Symbolik und einer ausgeprägt maskulin-phallischen Ästhetik. Eingebettet sind

die einzelnen Elemente in ein übergreifendes Meta-Narrativ: Die Würde, aber auch die (militärische) Potenz der Republik.

Das Projekt *Domestic Extremist* entstammt einem gänzlich anderen Kontext, und zwar zunächst einem künstlerischen. Die Theatergruppe daskunst hatte sich die Frage gestellt, wie gesellschaftliche Mitbestimmung realisiert werden kann, wie politischer Aktionismus funktioniert und welche Rolle in alldem die ‚Kunst' spielt. An drei aufeinander folgenden Tagen haben anschließend die Teilnehmer_innen des Projektes verschiedene Interventionen zum österreichischen Nationalfeiertag entworfen. Diese Gruppe, bunt zusammengewürfelt aus Künstler_innen, Theater- und Filmleuten, Wissenschafter_innen und politischen Aktivist_innen, kann als temporäres Kollektiv begriffen werden. Sie treten zusammen und manifestieren sich ausschließlich in ihrem gemeinsamen Handeln – darüber hinaus stehen sie nicht stellvertretend für eine bestimmte Schicht, eine soziale Institution oder eine politische Ideologie.

Die schließlich durchgeführten *Domestic Extremist*-Interventionen stellen die oben beschriebene Inszenierung des Nationalfeiertags und die sie legitimierenden Hintergründe in Frage: den Militarismus als Symbol für die Nation und seine Implikationen, wie Gehorsam, Uniformierung, Gewalt und deren Verharmlosung, Konstrukt einer österreichischen Identität. Zu diesem Zweck werden unterschiedliche Stilmittel eingesetzt, wie Humor, Überaffirmation und Ironie, Schock und Konfrontation oder Aneignung (Appropriation) und Umdeutung (Transformation). Insgesamt sind die Interventionen aber alle von der hervorstechenden Individualisierung der Teilnehmer_innen gekennzeichnet: ‚Multiformierung' statt Uniformierung, Vielklang statt Gleichklang. Dies betont ihren Charakter eine temporären Kollektivs, oder, mit Margarita Tsomou, einer „Multitude der Differenten."[308] Alle Aktionen sind außerdem von künstlerischem, theatral-performativen Charakter und folgen nicht einem Meta-Narrativ, sondern werfen stattdessen viele verschiedene Fragen auf. Die *Domestic Extremist*-Interventionen sind nicht eindeutig dekodierbar, sondern von Ambivalenz (Mehrdeutigkeit) geprägt.

Die Interpretation der Ereignisse seitens des Publikums ist determiniert durch die Rahmung des Geschehens. Der Nationalfeiertag ist als solcher im kulturellen Gedächtnis verankert, er ist angekündigt, mit einem Programm und einem Slogan versehen. Dadurch wird er erklärt, verständlich gemacht, eine bestimmte Lesart bzw. Deutung der Ereignisse nahe gelegt. Besucher_innen, die den Heldenplatz am 26. Oktober aufsuchen, kommen also mit kulturellem Kontext- und Vorwissen und mit bestimmten Erwartungen. Die Aktionen der

[308] Tsomou 2014, S. 122

Domestic Extremists dagegen sind nicht auf diese Weise markiert und formalisiert. Sie werden nicht, wie der Nationalfeiertag, von einer solchen (produktionsseitigen) Rahmung gestützt. Die Besucher_innen werden mit diesen Interventionen ungefragt konfrontiert und sind daher gezwungen, sie selbst (rezeptionsseitig) mit einem Rahmen zu versehen, um das Wahrgenommene zu deuten und dementsprechend zu handeln.

Am 26. Oktober 2014 treffen auf dem Heldenplatz zwei gegenläufige Raumaneignungen und deren Inszenierungsstrategien aufeinander: eine affirmative und in der Begrifflichkeit dieser Arbeit als herrschaftlich zu bezeichnende (s. Kap. II *Inszenierung von Herrschaft: Macht, Repräsentation und ‚Events'*); und eine kritisch-oppositionelle. Beide bedienen sich (auch) künstlerischer Stilmittel – erstere stark formalisiert und in klar abgezirkelten Bereichen; letztere setzt umfassend zeitgenössisch-künstlerische Strategien ein. Diese Aneignungsprozesse setzen gesellschaftliche Aushandlungsprozesse in Gang (darunter auch in Form direkter, verbaler Kommunikation) und lassen auf dem Heldenplatz temporär eine diskursive Heterotopie entstehen, einen genuin öffentlichen Raum. Das zeigt sehr anschaulich auch die folgende Episode, die zum Abschluss des Kapitels geschildert werden soll:

Die *Domestic Extremists* entdecken die als *tableau vivant* posierende Kampftruppe. Der Zirkusdirektor mit Zylinder kniet sich davor und zeigt die Geste der gekreuzten Finger (s. oben), der Love Soldier kommt hinzu und legt sich seitlich in die Wiese, dabei macht er die Peace-/Victory-Geste und ein setzt einen triumphal-jubelnden Gesichtsausdruck auf. Die Assistentinnen des Zirkusdirektors und andere Teilnehmer_innen laufen ebenfalls hinzu und setzen, hocken oder legen sich vor die Kampftruppe in die Wiese. Es wird gejubelt, gerufen, gelärmt, Pompons und Luftballons werden geschwenkt, während Fotos und Videoaufnahmen gemacht werden. Bis die Gruppe wieder aufsteht und die Szene verlässt, vergeht etwa eine Minute – die Soldat_innen verharren regungslos in ihrer Stellung (Abb. 24). Ihre Mimik, auf Grund der Maskierung kaum erkennbar, lässt dennoch hier und da ein Lächeln erahnen. Da treten die *Sterbenden* auf den Plan: wieder beschmieren sich die Frauen mit Kunstblut, verspritzen es in der Wiese und lassen sich wie tot vor der posierenden Truppe in die Wiese fallen (Abb. 36). Nach wenigen Sekunden werden die Soldat_innen von ihrem Befehlshaber abkommandiert (Abb. 37). Eine der Frauen ruft ihm wiederholte Parolen hinterher (Abb. 27), der Mann reagiert jedoch nicht. Es findet keinerlei direkte Kommunikation zwischen Soldat_innen und Teilnehmer_innen statt. Der nun leere Platz wird von den Teilnehmer_innen ‚gekapert', triumphal nehmen sie nochmals gemeinsam Aufstellung an jener Stelle, wo zuvor die Kampftruppe gestanden hat. „Peace – Peace – Peace" wird skandiert, es wird gejubelt und applaudiert (Abb. 38). Bei den *Domestic Extremists* setzt ein – leicht irrationales – Hochgefühl ein: als hätten sie im ‚Kampf um den Öffentlichen Raum' einen kleinen Sieg errungen.

IV. Conclusio: Inszenierungsstrategien und öffentliche Räume

Die Straßen und Plätze der Stadt sind ihr Öffentlicher Raum: sie sind es im verwaltungsrechtlich-technischen Sinne, als öffentliches Eigentum; und sie sind es im Sinne eines Ideals: der Öffentliche Raum als bedrohter, umkämpfter und erhaltenswerter Schauplatz von Demokratie, den es gegen die Ausbreitung der ‚Nicht-Orte' (Marc Augé), gegen Privatisierung und Kommerzialisierung zu verteidigen gilt.

VI.1 Vom Ort zum Raum zum öffentlichen Raum

Begreift man Raum jedoch als etwas, das erst durch Handlung entsteht (vgl. Kap. I.3), so sind sie in erster Linie konkrete Orte, die das Potenzial zu (temporären, vielfältigen) öffentlichen Räumen in sich tragen. Dann sind die Straßen, Plätze und Parks Orte, die zunächst ‚nur' potenziell öffentliche Räume sind. Ihr Potenzial wird durch Handlung bzw. Nutzung aktiviert. Alltagsgebrauch (Überqueren einer Straße, Spazieren über einen Platz, oder in der Sonne Sitzen) bringt es jedoch noch nicht zu seiner vollen Entfaltung.

Diese Arbeit versucht zu zeigen, dass erst strategisch inszenierte Ereignisse *coram publico* einen Ort seinem Alltagsgebrauch entheben, ihn räumlich und zeitlich umkonfigurieren und ihm temporär eine andere Funktion zuweisen. Er wird temporär zu einem Versammlungsort, ‚anderen Ort', einer Heterotopie. Handlungs- und Nutzungsoptionen sind bereits durch jene Machtstrukturen prädeterminiert, die eine Gesellschaft prägen: die herrschende Ordnung, die sich in Nutzungszuschreibungen manifestiert und festlegt, welche Nutzungen – und welche Nutzer_innen – akzeptiert sind, welche toleriert werden und welche sanktioniert bzw. exkludiert werden.

Die Inszenierungen schließlich, stets intentional, d.h. zweckgerichtet, sind gleichsam ‚verkörperte' Aneignung des Ortes. In ihnen schlagen sich die Machtstrukturen erneut nieder, d.h. einerseits verkörpern sie die herrschende Ordnung. Andererseits nehmen aber auch subalterne und nicht-hegemoniale Ordnungen Raum in Anspruch und inszenieren (sich) in Opposition zur herrschenden Ordnung. Durch die Rückbindung der Inszenierungsstrategien an soziale Machtverhältnisse (vgl. Kap. II.2) rufen sie einen gesellschaftlichen Diskurs auf, der mehr oder weniger explizite Formen annehmen kann. Dies begründet ihren gesellschaftspolitischen Charakter: öffentliche Räume manifestieren sich als diskursive Heterotopien.

VI.2 Inszenierungsstrategien und -praxen

Der historische Abriss (Kap. II) und die Analyse des Fallbeispiels (Kap. III) haben gezeigt, dass verschiedene Inszenierungsstrategien und -praxen identifiziert werden können, die öffentliche Räume generieren. Die angewandten Strategien sind dabei an die Interessen der Urheber_innen, d.h. an den Zweck der Inszenierung gebunden.

Die als Hilfsbegriffe eingeführten Rubriken Kunst, Protest und Event haben sich als praktisch für den Überblick über den Gegenstandsbereich erwiesen. Sie funktionieren jedoch nicht als normative Ordnungskategorien. Was mit dem entwickelten Vokabular und Instrumentarium untersucht werden kann, ist v.a. das politische Moment der inszenierten Ereignisse, d.h.: wie sich gesellschaftliche Machtstrukturen in den Inszenierungsstrategien niederschlagen. Herrschaftliche (vielleicht besser: hegemoniale) Strategien können daher sinnvoll oppositionellen (anti-hegemonialen) gegenübergestellt und als ‚politische Inszenierungen' verstanden werden:

> „Politische Inszenierungen prägen in hohem Maße unsere Wahrnehmung und Vorstellung von Politik, sind sie doch Visualisierungen vorhandener, erstrebter oder zu beseitigender Machtverhältnisse. In ihrem gattungsübergreifenden Zusammenspiel tragen Inszenierungen entscheidend zur Manifestation von Herrschaft und der Ausformung politischer Öffentlichkeit bei – sei es als Stabilisierung der politischen Ordnung oder als deren Infragestellung."[309]

Der Begriff der künstlerischen Inszenierung dagegen muss in diesem Kontext als Rahmung verstanden werden. Nachfolgend werden die wichtigsten Elemente und Schlussfolgerungen zu jeder einzelnen Rubrik zusammengetragen.

[309] Arnold/Fuhrmeister/Schiller 1998, S. 20

Elemente der Inszenierung von Herrschaft

- Repräsentation der (einer) herrschenden Ordnung: Herrschaft inszeniert sich selbst, um ihre soziale Rolle – nämlich die der Machthaberin – zu bestätigen und zu festigen.
- Zeichenhaftigkeit: wiewohl herrschaftliche Inszenierung Herrschaft auch performt, verweist sie v.a. auf den Machtanspruch der Herrschaft über das inszenierte Ereignis hinaus; dieser Zeichencharakter ist bereits im Begriff der Repräsentation angelegt.
- Produktionsseitige, eher geschlossene Rahmung: um die Rezeption des inszenierten Ereignisses im Sinne der Produzent_innen zu begünstigen. Titel, Erläuterungen und Kontextualisierung markieren das Ereignis deutlich und legen eine bestimmte Lesart (ein bestimmtes Interpretationsschema) nahe. Dieser ressourcenintensive, produktionsseitige Rahmen ist zudem legitimiert und mit Bedeutung versehen durch eine dominierende kulturelle Ordnung. Damit wird das Ereignis tendenziell vorhersehbar und univalent (eindeutig).
- Sakralisierung, Ritualität und/oder Spektakel: Sakralisierung (die Verleihung eines quasi-religiösen, transzendentalen Rahmens) und Rituale sind historisch tradierte und sozial anerkannte Praxen, um Herrschaft in ihrer sozialen Rolle zu legitimieren. Die Optimierung von Schau- und Erlebniswert des inszenierten Ereignisses, das so zum Spektakel oder ‚Event' wird, erhöht das emotionale Engagement und maskiert die transportierte Botschaft (s. unten). Sakralität, Ritualität und Spektakel verstehe ich hier als größere ‚theatrale Einheiten': sie sind aus mehreren theatralen, performativen und kulturellen Komponenten aufgebaut, mit bestimmten Funktionen versehen, historisch tradiert und soziokulturell legitimiert.
- Ausübung eines Machtanspruchs: und zwar die, durch ihre soziale Rolle legitimierte, Verfügungsgewalt über Raum, Zeit und Körper. Ein Publikum wird versammelt und dadurch ein Kollektiv konstruiert. Akteur_innen wie Rezipient_innen unterwerfen sich in gleichem Maß der vorgegebenen räumlichen Wahrnehmungsanordnung, dem nicht-alltäglichen Zeitregime und der (Massen-) Choreographie der Inszenierung.
- Affirmation der herrschenden Ordnung.

Elemente der Inszenierung von Opposition

- Performance von Unordnung (Chaos) oder einer Gegenordnung: als Widerstand gegen, Kritik an oder Alternative zu der herrschenden Ordnung.
- Performativität: oppositionelle Inszenierungen verweisen zwar auch auf außerhalb ihrer selbst liegende Diskurse; v.a. jedoch bedeuten sie das, was sie verkörpern. Sie bringen Bedeutung nicht primär durch Verweise hervor, sondern durch konkrete (materielle, körperliche, wahrnehmbare) Handlung. So z.B. performen Platz- oder Raum-Besetzungen den Anspruch auf Raum oder Formen der direkten Demokratie eine gesellschaftspolitische Alternative.[310]
- Rezeptionsseitige, eher offene Rahmung: Auf Grund der fehlenden Verfügungsgewalt und oftmals fehlender Ressourcen ist der produktionsseitige Rahmen einer oppositionellen Inszenierung meist wesentlich schwächer ausgeprägt. Zudem fehlt ihr die Legitimation der herrschenden Ordnung. Oft genug ist sie auch gar nicht in derselben Form vorhanden bzw. erreicht auf Grund von Kommunikationsbarrieren nicht die Gesamtheit des (potenziellen) Publikums. Dies verleiht dem rezeptionsseitigen Rahmen, d.h. jenen Interpretationsschemata, die Rezipient_innen anwenden, um das Wahrgenommene zu deuten, wesentlich mehr Gewicht. Das Ereignis wird dadurch tendenziell emergent (nicht vorhersehbar) und ambivalent (mehrdeutig).
- Theatralität: im Vergleich zur herrschaftlichen arbeitet die oppositionelle Inszenierung mit kleineren ‚theatralen Einheiten', d.h. mit einzelnen Symbolen, Rollenfiguren und Sequenzen. Eingesetzte theatrale Stilmittel sind hier z.B. transformierende Appropriation (Aneignung), Humor (Überaffirmation, Satire), Überraschung (Schock), oder verschiedene künstlerische Elemente (Poesie, Musik, Bilder etc.). Sakralität, Ritualität oder Spektakel als größere ‚theatrale Einheiten' können dabei zwar zitiert, aber nur in den seltensten Fällen als solche eingesetzt werden.
- Erhebung eines Machtanspruchs: und zwar auf Selbstorganisation oder zumindest Mitbestimmung; das Kollektiv versammelt sich selbst und erhebt Anspruch auf Raum, Zeit und die Verfügungsgewalt über sich selbst. Die herrschaftliche Verfügungsgewalt wird dadurch in Frage gestellt.
- Ablehnung oder Kritik an der herrschenden Ordnung.

---

[310] Vgl. dazu die in Kap. II.2 *Inszenierung von Opposition: Protest und Demonstration* genannten Beispiele.

Elemente künstlerischer Inszenierung

Künstlerische Inszenierungen lassen sich nicht auf derselben Ebene wie die beiden vorher genannten verorten. Das Bezugssystem Kunst lässt sich zwar nicht aus seinem gesellschaftspolitischen Kontext lösen, bezeichnet aber keine Position im sozialen Machtgefüge. Diese Kategorie ist daher als eine zu verstehen, die quer zu den anderen beiden verläuft: sowohl herrschaftliche als auch oppositionelle Inszenierung bedienen sich künstlerischer Strategien. Kunst im Dienst der Herrschaft oder mit anti-hegemonialer Sendung ist ein hinlänglich bekanntes und historisch tradiertes Phänomen. Künstlerischen Inszenierungen lässt sich auch kein Korpus ästhetischer Stilmittel zuordnen, der sie von anderen Inszenierungsstrategien unterscheiden würde, da sie naturgemäß mit allen zur Verfügung stehenden Ausdrucksmitteln arbeiten. Unter der Perspektive eines weiten Theatralitäts-Begriffs können künstlerische auch gar nicht *per se* von nicht-künstlerischen Inszenierungen abgegrenzt werden:

> „Dies wird besonders augenfällig bei Festen, die im öffentlichen Raum stattfinden. Feste wie die *Love Parade*, der *Christopher Street Day*, der Karneval der Kulturen werden als Umzüge und Paraden inszeniert, die den öffentlichen Raum besetzen und ihn in einen liminalen Raum transformieren. Es ist schwierig, wenn nicht gar unmöglich, klare Grenzen zwischen den [Inszenierungen] solcher Feste und denen von Theateraufführungen zu ziehen, bei denen die Akteure die traditionellen Theatergebäude verlassen und an verschiedenen Plätzen des öffentlichen Raumes ortsspezifisch arbeiten. Beide Arten von [Inszenierungen] verwandeln den öffentlichen Raum in einen liminalen, in einen Übergangsraum und die alltägliche Zeit in Übergangszeit.“ [311]

Die Markierung ‚Kunst’ ist v.a. bedeutsam als Interpretationsschema, das sowohl produktions- als auch rezeptionsseitig angewandt werden kann: als künstlerisch markierte oder wahrgenommene Ereignisse werden – solange sich diese Rahmung nicht ändert – anders rezipiert als solche, die z.B. als politischer Aktivismus, staatliche Repräsentation oder schlichte Unterhaltung gerahmt werden. Dies verleiht künstlerischen Inszenierungen auch einen größeren Spielraum: sie können – müssen aber nicht – Labor-Situationen schaffen, Praxen austesten, mit Konventionen spielen und Irritationen setzen. Zugleich sind sie aber durch die Markierung ‚Kunst’ mit jener Konsequenzminderung konfrontiert, die Andreas Kotte für das theatrale (szenische) Handeln festgestellt hat[312] – und zwar auch im Hinblick auf transportierte Botschaften.

---

[311] Fischer-Lichte 2014 [2005], S. 156

[312] Vgl. Kotte 2005, S. 41ff

Grenzen des Modells

In einer sich stetig pluralisierenden Gesellschaft wie der heutigen ist etwa die hier referenzierte herrschende Ordnung nicht als einheitlicher Block zu identifizieren, sondern sie setzt sich aus mehreren Pfeilern zusammen: politisches System, kulturelle Wertvorstellungen, gesellschaftliche Normen, historisch tradierte Praxen und Tabus etc. Ebenso ist auch die Opposition gegen jede herrschende Ordnung höchst facettenreich und noch offener ist wahrscheinlich der Bezugsrahmen der Kunst.

Keine Inszenierungsstrategie kann außerdem mit linker oder rechter Ideologie gleich gesetzt werden – insofern können z.B. sowohl das *Totengedenken* der rechtsextremen Burschenschaften als auch die Proteste gegen eben dieses als oppositionelle Inszenierungen gelesen werden.

Wie bereits mehrfach angedeutet: es ist letztlich die Rezeption, die eine Inszenierung interpretiert und ihr so einen Platz in, z.B., dieser Typologie zuweist. Sie ist dabei wesentlich beeinflusst durch die Kenntnis der verschiedenen kulturellen Codes und außertextuellen Bezugssysteme. Wie Roger Odin für den Dokumentarfilm[313] lässt sich also nicht fragen ‚Was', sondern ‚Wann ist eine herrschaftliche / oppositionelle / künstlerische Inszenierung?'

VI.4 Topologie

Inszenierungen, die öffentliche Räume hervorbringen, sind von einer hervorstechenden Ortsspezifik geprägt. Es herrscht eine ständige Wechselwirkung: Orte schreiben sich in Prozesse ein – Prozesse schreiben sich in Orte ein.

Orte als Konstellationen fester Punkte, als konkrete (geographische, materielle) Gegebenheiten prädeterminieren Handlungen. Sie eröffnen Möglichkeiten, bieten bestimmte Nutzungen an, und schließen dabei gleichzeitig andere aus. Große, offene Plätze in Städten ermöglichen Versammlung – das Zusammenkommen vieler Menschen an einem Ort und zu einer Zeit – als Urform von Vergesellschaftung und als Grundlage für das Entstehen von politischen Prozessen. Mit ihrer Geschichte und Symbolkraft beeinflussen Orte die Optionen ihrer Aneignung und Bespielung. Gerade diese Geschichte und Symbolkraft ist aber (auch) eine Konsequenz der Prozesse, die sich in den Ort eingeschrieben haben: Prozesse der Aneignung und Bespielung deuten den Ort, belegen ihn mit unterschiedlichen Funktionen, gestalten ihn nicht zuletzt physisch und statten ihn mit Geschichte aus. Der Heldenplatz mit seiner wechselhaften Geschichte und Gegenwart ist dafür ein schönes Beispiel.

---

[313] Vgl. Odin, Roger: Dokumentarfilm – dokumentarisierende Lektüre [1984], in: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 259–275

VI.5 Ausblick

Das gesellschaftliche Leben ist stets geprägt von den Möglichkeiten des Individuums zu sozialer, politischer und kultureller Teilhabe. Öffentliche Räume, die gesellschaftlichen Diskurs, Aus- und Verhandlungsprozesse ermöglichen, sind ein zentraler Bestandteil dieses Spektrums an Optionen. Sie tragen nicht nur zu sozialer Kommunikation, sondern auch zu individueller Meinungs- und Persönlichkeitsbildung bei. Diese Arbeit legt einen Entwurf eines relationalen, praxisorientierten Verständnisses öffentlicher Räume vor: als Produkte zweckorientierter Inszenierungen. Vokabular und Methoden-Instrumentarium der Theaterwissenschaft eröffnen neue Perspektiven für die Analyse öffentlicher Räume in diesem Verständnis. Zahlreiche Untersuchungsgegenstände, die in dieser Arbeit keinen Platz gefunden haben, bieten sich für die weitere Überprüfung dieser Thesen an. Etwa andere Wiener Plätze – innerstädtische wie der Karlsplatz oder der Schwarzenbergplatz, periphere wie die im Entstehen begriffene Seestadt Aspern.

Der Karlsplatz, ehemals dominiert von Schlagworten wie Schutzzone, ‚Substi' oder ‚Junkie-Jogging' ist er heute von der innerstädtisch unerwünschten Gruppe der Drogenkonsument_innen großteils ‚bereinigt'. Die stromlinienförmig umgestaltete Passage ermöglicht den ungehinderten Durchfluss der Besucher_innen-Ströme, der Resselpark wird bespielt durch Popfest, Straßenkunstfestival, den *Karlstag* und einen Adventmarkt. Immer wieder ist der Karlsplatz Schauplatz kritischer, reflexiver Interventionen: z.B. wird er einmal im Jahr umgewandelt in ein Flüchtlingslager, eine Ausstellung der Organisation Ärzte ohne Grenzen[314]; 2012 war diese begleitet von einer Aufführung des Theaterstücks *Die Reise* (Theatergruppe wenn es soweit ist, Regie: Jaqueline Kornmüller).[315] Im August 2013 tauchte plötzlich ein Klavier im Teich vor der Karlskirche auf, das sich als Intervention eines Musikstudierenden herausstellte; es sollte auf die ungenügenden Proberäumlichkeiten der Universität für Musik und Darstellende Kunst aufmerksam machen.[316] Im Herbst 2014 wurde ein Beton- und Holz-Modell der fiktionalen Stadt *Hypotopia* im leeren Wasserbecken aufgebaut: die tatsächliche Errichtung dieser Stadt hätte genau so viel gekostet wie die

---

[314] Vgl. Ärzte ohne Grenzen: *Hilfe aus nächster Nähe. Karlsplatz 25.9.–6.10.2014*, http://www.aerzte-ohne-grenzen.at/initiativen-veranstaltungen/veranstaltungen/details/event/hilfe-aus-naechster-naehe-die-ausstellung/ (Zugriff: 22.01.2015)

[315] Vgl. wenn es soweit ist / Volkstheater Wien: *Die Reise*, http://www.wennessoweitist.com/html/diereise.html (Zugriff: 22.01.2015)

[316] Vgl. Eva Winroither: Rätsel um Klavier im Karlsplatz-Teich gelöst, in: *diepresse.com*, 09.08.2013 http://diepresse.com/home/panorama/wien/1440150/Raetsel-um-Klavier-im-KarlsplatzTeich-gelost (Zugriff: 22.01.2015)

Notverstaatlichung der Hypo Alpe Adria 2009.[317] Seit 2014 gibt es zudem am nordwestlichen Ende des Karlsplatzes den *Karlsgarten*, ein „Schau- und Forschungsgarten für urbane Landwirtschaft".[318] Die städtebauliche Offenheit, Vielschichtigkeit und Ambivalenz des Platzes lädt geradezu zur Bespielung ein. Das Kuratorium karlsplatz.org[319] reglementiert die (angemeldeten) Veranstaltungen und Platznutzungen und verleiht dem Platz als ‚Kunstplatz Karlsplatz' ein ganz bestimmtes Profil. Die Praxis dieses Kuratoriums kann bspw. als Inszenierungskonzept aufgefasst und als solches analysiert werden.

Ganz anders ist die Ausgangssituation für den Schwarzenbergplatz: der Hochstrahlbrunnen als Repräsentation der Errungenschaften der k.u.k Monarchie, installiert 1873; das ‚Russendenkmal' als Repräsentation der siegreichen Roten Armee als Befreierin Wiens 1945, später über viele Jahrzehnte das negative Sinnbild der Besatzung Österreichs. Als städtebauliche Insel zwischen stark befahrenen Straßen und einem unzugänglichen Palais im Hintergrund steht der Schwarzenbergplatz nur selten im Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit. Im Mai und Juni 2014 wurde er jedoch zur Bühne: Im Rahmen der Wiener Festwochen / Into the City errichtete Chto D'elat, ein russisches Künstler_innen-Kollektiv, eine großflächige, teils festungsmauerartige, teils arenaförmige Installation auf dem Platz. Unter dem Titel *Face to Face with the Monument*[320] wurden das Russendenkmal, seine Botschaft und seine Deutungsmöglichkeiten sowie die Funktion von Denkmälern in zeitgenössischen Gesellschaften insgesamt hinterfragt. Angebote und Programmpunkte waren u.a. eine Bibliothek, verschiedene künstlerischer Performances (Audio-Tour mit Hörspiel, Chorauftritt und Rap-Konzert, Ein-Personen-Theaterstück) und Gesprächsrunden. In dieser Inszenierung treffen die in dieser Arbeit typologisierten Strategien wieder auf ganz andere Weise zusammen.

Die Seestadt Aspern schließlich ist ein – teils noch – imaginärer Ort, der erst mit der Zeit an Kontur gewinnt. Sie existierte als diese Imagination bereits lange vor jeder Konkretisierung: als Name und Konzept. Dort, wo sie im Entstehen begriffen ist, finden aber auch schon lange die verschiedensten Inszenierungen statt: Literatur, Theater, künstlerische Stadtspaziergänge,

---

[317] Vgl. Zeilbauer, Lukas / Contiu, Diana / Gärtner, Solomon (u.a.): *Milliardenstadt*, http://milliardenstadt.at/ (Zugriff: 22.01.2015)

[318] Verein Karls Garten: *Beschreibung*, http://www.karlsgarten.at/beschreibung.html (Zugriff: 22.01.2015)

[319] Vgl. Hegedüs, Gabriela / Melichar, Peter / Möderndorfer, Christoph / karlsplatz.org – Verein zur kulturellen Vernetzung und Belebung des Kunstplatzes Karlsplatz: *karlsplatz.org*, http://karlsplatz.org (Zugriff: 22.01.2015)

[320] Wiener Festwochen: *Into the City tägliches Programm auf dem Schwarzenbergplatz,* http://www.festwochen.at/programmdetails/into-the-city-taegliches-programm-auf-dem-schwarzenbergplatz/ (Zugriff: 22.01.2015)

Symposien zu Architektur, Design und Innovation etc.[321] Die monumentale Aufführung *Kranensee* zog am 15. Februar 2014 über 10.000 Besucher_innen an: eine Choreographie für 43 Baustellen-Kräne, ergänzt durch Lichteffekte und eigens komponierte Musik, performt in der einbrechenden Dämmerung.[322] Einleitend hallt eine sonore Männerstimme wie die *voice of god* über die dämmrigen Silhouetten der riesigen Baustelle: „Aspern: Ackerfeld – Schlachtfeld – Flugfeld – Baufeld." Sie spricht langsam, getragen, macht lange Pausen zwischen den Wörtern; im Hintergrund sind bereits die ersten, Spannung aufbauenden Bass-Töne des Musikstücks zu hören. Welches Profil diesem zukünftigen Stadtteil verliehen werden soll, und mit welchen Inszenierungsstrategien dies geschieht, ist eine überaus spannende Frage.

Ebenso lässt sich danach fragen, wie sich politische Protestbewegungen der vergangenen Jahre künstlerische Strategien angeeignet haben und welche Ästhetik die Artikulation von gesellschaftspolitischen Forderungen begleitet.[323] So ist der *Standing Man* zu einem Inbegriff der Proteste auf dem Taksim Platz in Istanbul geworden; im Künstlerhaus Wien versammelte die Ausstellung *I am a Drop in the Ocean – Art of the Ukrainian Revolution* im Frühjahr 2014 Aufnahmen und Artefakte der Proteste des ‚Euromaidan' in Kiew; schließlich sind die Aktionen von Gruppen wie Femen (UKR), Free Pussy Riot (RUS) oder den Yes Men (USA) und deren theatral-performativer Gehalt viel versprechende Untersuchungsgegenstände.

Hier können nur einige wenige Beispiele genannt werden, die die Reichweite des Themas ‚Inszenierungsstrategien und öffentliche Räume' illustrieren. Es eröffnet weit darüber hinaus ein interdisziplinäres und zeitgeschichtlich höchst aktuelles Forschungsfeld, das zur Entdeckung einlädt. Die inszenatorische Strukturierung des gesellschaftlichen Lebens ist die Aufmerksamkeit jedenfalls wert.

---

[321] Vgl. Aspern Stadtteil Management: *meine.seestadt.info*, http://meine.seestadt.info/ (Zugriff: 22.01.2015) – zum Hintergrund des Programms vgl. Burkhardt-Bodenwinkler, Ute / Aschwanden, Daniel / content.associates: Vom Temporären zum Manifesten. Versuch eines gesellschaftlichen Settings für ein „urbanes Spiel" und daraus resultierende Spielregeln, in: *kulturrisse* 03/2012, http://kulturrisse.at/ausgaben/widersprueche-der-kreativen-stadt/oppositionen/vom-temporaeren-zum-manifesten (Zugriff: 27.01.2015)

[322] Aspern Stadtteil Management: *KRANENSEE. Ein Ballett der Kräne in der Seestadt*, http://meine.seestadt.info/kranensee-ein-ballett-der-kraene-in-der-seestadt/ (Zugriff: 22.01.2015)

[323] Vgl. Weibel, Peter (Hg.): *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century*, Cambridge/London: MIT Press, 2014

Quellenverzeichnis

Bibliographie

Monographien

Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer 2013 [1947]

Arendt, Hannah: *Vita activa. oder Vom tätigen Leben*, München: Piper 2011 [1958]

Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart: Reclam, 2002 [1962]

Baecker, Dirk: *Wozu Theater?* Berlin: Theater der Zeit, 2013

Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Schmidt 2014 [1999]

Boal, Augusto: *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1979 [1976]

Brauneck, Manfred: *Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2012

Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Wien: Ed. Revolutionsbräuhof 1999

Feldtkeller, Andreas: *Die zweckentfremdete Stadt. Wider die Zerstörung des öffentlichen Raums,* Frankfurt a. Main (u.a.): Campus 1995

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung, Band 1: Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Narr 2007 [1983]

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung, Band 3: Die Aufführung als Text*, Tübingen: Narr 2003 [1983]

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2004

Fischer-Lichte, Erika: Theater*wissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Tübingen/Basel: Francke, 2010

Foltin, Robert: *Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich*, Wien: ed. grundrisse 2004

Foltin, Robert: *Und wir bewegen uns noch. Zur jüngeren Geschichte sozialer Bewegungen in Österreich*, Wien: Mandelbaum 2011

Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellungen im Alltag*, München/Zürich: Piper 1983 [1959]

Goffman, Erving: *Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 [1974]

Greil, Marcus: *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1996

Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1990 [1962]

Handke, Peter: *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiele, Aufsätze*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1974 [1969]

Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin: Reimer 1993

Hitzler, Ronald: *Eventisierung. Drei Fallstudien zum marketingstrategischen Massenspaß,* Wiesbaden: VS Verl. f. Sozialwissenschaften / Springer 2011

Jacobs, Jane: *Tod und Leben großer amerikanischer Städte*, Basel (u.a.): Birkhäuser, 2014 [1961]

Kantorowicz, Ernst: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1992 [1957]

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft*. Köln (u.a.): Böhlau/UTB 2005

Kröniger, Birgit: *Der Freiraum als Bühne. Zur Transformation von Orten durch Events und Inszenierungen,* München: Meidenbauer 2007

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. Main: Verl. der Autoren 2008 [1999]

Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2001

Marschall, Brigitte: *Politisches Theater nach 1950*. Wien (u.a.): Böhlau/UTB 2010

Mattl-Wurm, Sylvia: *Wien vom Barock bis zur Aufklärung* (= Geschichte Wiens, Bd. 4), Wien: Pichler 1999

McAuley, Gay: *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, Michigan: University of Michigan Press, 2000

Mörtenböck, Peter / Mooshammer, Helge: *Occupy. Räume des Protests*, Bielefeld: Transcript 2012

Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998

Nachbaur, Ulrich / Albertani, Cornelia: *Ein Kompromiss mit Folgen? Zur Geschichte des österreichischen Nationalfeiertags. Ausstellung*, Bregenz: Vorarlberger Landesarchiv 2005

Öhlinger, Walter: *Wien im Aufbruch zur Moderne* (= Geschichte Wiens Bd. 5). Wien: Pichler 1999

Park, Robert Ezra: *Race and Culture*. Glencoe (Illinois): The Free Press, 1950

Pavis, Patrice: *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Narr 1988

Popovich, Srdja / Porell, Tori: *Making Oppression Backfire*, Belgrad: Centre for Applied Nonviolent Action and Strategies CANVAS 2013

Raunig, Gerald: *Wien Feber Null. Eine Ästhetik des Widerstands*, Wien: Turia + Kant 2000

Raunig, Gerald: *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert* (= republicart Bd. 4), Wien: Turia + Kant, 2005

Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters* (= Übergänge 56). München: Fink 2008

Rühm, Gerhard: *Um zwölf Uhr ist es Sommer. Gedichte, Sprechtexte, Chansons, Theaterstücke, Prosa,* Stuttgart: Reclam 2000

Schechner, Richard: *Performance Theory*. London / New York: Routledge, 2003 [1977]

Schechner, Richard: *Performance Studies*. *An Introduction*, London / New York: Routledge, 2013 [2002]

Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart,* Frankfurt a. Main (u.a.): Campus, 2005 [1992]

Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Berlin: Berlin Verl. 2013 [1977]

Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006 [1903]

Stachel, Peter: *Mythos Heldenplatz*. Wien: Pichler 2002

Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*, Frankfurt a. Main: Campus 1999 [1908]

Vocelka, Karl / Heller, Lynne: *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, Graz (u.a.): Styria 1997

Vocelka, Karl: *Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat* (= Österreichische Geschichte 1699–1815), Wien: Ueberreuter 2001

Sammelbände

Amann, Marc: *go.stop.act! Die Kunst des kreativen Straßenprotests,* Grafenau/Frankfurt a. M.: Trotzdem 2011

Arnold, Sabine R. / Fuhrmeister, Christian / Schiller, Dietmar (Hg.): *Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht,* Wien (u.a.): Böhlau 1998

Badura-Triska, Eva (Hg.): *Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre,* Wien: Mumok 2012

Bahrdt, Hans Paul / Herlyn, Ulfert (Hg.): *Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau,* Wiesbaden: Verl. für Sozialwissenschaften 2006 [1961]

Bockhorn, Olaf (Hg.): *Wiener Feste. Begleitheft zu einer Ausstellung im Institut für Volkskunde der Universität Wien,* Wien (o.V.) 1991

Brauneck, Manfred (Hg.): *Theaterlexikon. 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles,* Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2007

Brejzek, Thea (Hg.): *Space and Desire,* (= Monitoring Scenography, Bd. 3), Zürich: Zürcher Hochschule der Künste 2011

Brejzek, Thea (Hg.): *Space and Power* (= Monitoring Scenography, Bd. 1), Zürich: Zürcher Hochschule der Künste 2009

Brejzek, Thea (Hg.): *Space and Truth* (= Monitoring Scenography, Bd. 2), Zürich: Zürcher Hochschule der Künste 2009

Burgtheater (Hg.): *Heldenplatz. Eine Dokumentation,* Wien: o.V. 1989

Burri, Regula Valérie (u.a., Hg.): *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste,* Bielefeld: Transcript 2014

Diendorfer, Gertraud / Forum Politische Bildung (Hg.): *Frei - souverän - neutral – europäisch. 1945 1955 1995 2005,* Innsbruck/Wien (u.a.): Studien-Verlag 2004

Douer, Alisa (Hg.): *Wien Heldenplatz. Mythen und Massen,* Wien: Mandelbaum 2000

Düding, Dieter / Friedemann, Peter / Münch, Paul (Hg.*): Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg,* Reinbek b. H.: Rowohlt 1988

Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften,* Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2012 [2006]

Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Stuttgart/Weimar: Metzler 2014 [2005]

Fischer-Lichte, Erika / Wihstutz, Benjamin (Hg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie,* München: Fink 2010

Fuhrich, Edda / Prossnitz, Gisela (Hg.): *Max Reinhardt. Die Träume des Magiers,* Salzburg/Wien: Residenz 1993

Geschke, Sandra Maria (Hg.): *Straße als kultureller Aktionsraum. Interdisziplinäre Betrachtungen des Straßenraumes an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis,* Wiesbaden: VS 2009

Günzel, Stephan (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften.* Bielefeld: Transcript 2007

Günzel, Stephan (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch,* Stuttgart (u.a.): Metzler 2010

Günzel, Stephan (Hg.): *Texte zur Theorie des Raums.* Stuttgart: Reclam 2013

Heissenberger, Stefan (u.a., Hg.): *Uni brennt. Grundsätzliches - Kritisches – Atmosphärisches,* Wien (u.a.) : Turia + Kant, 2010

Klein, Gabriele (Hg.): *Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*, Wien: Passagen, 2005

Lazarowicz, Klaus / Balme, Christopher (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam 2000 [1991]

Morawek, Elisabeth / Diendorfer, Gertraud (Hg.): *26. Oktober. Zur Geschichte des österreichischen Nationalfeiertages,* Wien: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport o.J. [1990]

Nußbaumer, Martina (Hg.) / Wien-Museum: *Besetzt! Kampf um Freiräume seit den 70ern,* Wien: Czernin, 2012

Schönberger, Klaus / Sutter, Ove (Hg.): *Kommt herunter, reiht euch ein... Eine kleine Geschichte der Protestformen sozialer Bewegungen,* Berlin/Hamburg: Assoziation A. 2009

Selle, Klaus (Hg.): *Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analysen, Positionen, Konzepte. Ein Lesebuch für Studium und Praxis,* Dortmund (u.a.): Dortmunder Vertrieb f. Bau- u. Planungsliteratur 2002

Warneken, Bernd Jürgen (Hg.): *Massenmedium Straße. Zur Kulturgeschichte der Demonstration,* Frankfurt/New York: Campus, 1991

Warneken, Bernd Jürgen / Fliege, Thomas (Hg.): *Populare Kultur. Gehen – Protestieren – Erzählen – Imaginieren,* Köln (u.a.): Böhlau 2010

Wilentz, Sean: *Rites of Power. Symbolism, Ritual and Politics Since the Middle Ages,* Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1985

Willems, Herbert / Jurga, Martin (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch,* Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verl., 1998

Beiträge in Sammelbänden

Adolphe Appia: Darsteller, Raum, Licht, Malerei [1919]. In: Günzel 2013, S.117–121

Arnold, Sabine R. / Fuhrmeister, Christian / Schiller, Dietmar: Hüllen und Masken der Politik. Ein Aufriß, in: Dies. 1998, S. 7–24

Arnold, Sabine R.: Die Dankbarkeit der Heldenmasse. Jubiläumsfeiern in Volgograd, in: Arnold/Fuhrmeister/ Schiller 1998, S. 95–107

Augé, Marc: Nicht-Orte [1991]. In: Günzel 2013, S. 94–98

Balistier, Thomas: Straßenprotest in der Bundesrepublik Deutschland. Einige Entwicklungen, Besonderheiten und Novitäten in den Jahren 1979 bis 1983, in: Warneken 1991, S. 257–281

Balme, Christopher: Schwellen der Toleranz. In: Fischer-Lichte/Wihstutz 2010, S. 121–130

Behrenbeck, Sabine: Gefallenengedenken in der Weimarer Republik und im „Dritten Reich“. In: Arnold/Fuhrmeister/Schiller 1998, S. 35–55

Carlson, Marvin: Das Theater ici. In: Fischer-Lichte/Wihstutz 2010, S. 15–30

Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum [1931]. In: Dünne/Günzel 2012 [2006], S. 485–500

Christians, Heiko: Landschaftlicher Raum – Natur und Heterotopie. In: Günzel 2010, S. 250–265

De Certeau, Michel: Praktiken im Raum [1980]. In: Dünne/Günzel 2012 [2006], S. 343–353

Debord, Guy: Theorie des Umherschweifens [1958]. In: Günzel 2013, S. 245–249

Fahlenbrach, Kathrin: Protest-Räume – Medien-Räume. Zur rituellen Topologie der Straße als Protest-Raum, in: Geschke 2009, S. 98–110

Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung und Theatralität. In: Willems/Jurga 1998, S. 80–90

Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung. In: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2014 [2005], S. 152–160

Fischer-Lichte, Erika: Performativität/performativ. In: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2014 [2005], S. 251–258

Flusser, Vilém: Räume [1991]. In: Dünne/Günzel 2012, S. 274–285

Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne/Günzel 2012 [2006], S. 317–329

Friedemann, Peter: Mit wem zog die neue Zeit? Maidemonstrationen am Ende der Weimarer Republik aus regionalgeschichtlicher Perspektive. In: Warneken 1991, S. 182–201

Geertz, Clifford: Centers, Kings, and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power, in: Wilentz 1985, S. 13–38

Günzel, Stephan: Kopernikanische Wende. In: Ders. 2010, S. 77–89

Günzel, Stephan: Raum – Topographie – Topologie. In: Ders. 2007, S. 13–29

Haupt, Herbert: Der Heldenplatz. Ein Stück europäischer Geschichte im Herzen von Wien, in: Douer 2000, S. 13–22

Hiß, Guido: Zur Aufführungsanalyse, in: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin: Reimer 1990, S. 65–80

Kaschuba, Wolfgang: Von der „Rotte“ zum „Block“. Zur kulturellen Ikonographie der Demonstration im 19. Jahrhundert. In: Warneken 1991, S. 68–96

Kastberger, Klaus: Wien 1950/60. Eine österreichische Avantgarde, in: Ecker, Berthold: *Die fünfziger Jahre. Kunst und Kunstverständnis in Wien*, Wien (u.a.): Springer 2010, S. 35–45

Korff, Gottfried: Symbolgeschichte als Sozialgeschichte? Zehn vorläufige Notizen zu den Bild und Zeichensystemen sozialer Bewegungen in Deutschland, in: Warneken 1991, S. 17–36

Lefèbvre, Henri: Die Produktion von Raum [1974]. In: Dünne/Günzel 2012 [2006], S. 330–342

Lehmann, Hans-Thies: Theater. In: Brauneck 2007, S. 1019–1021

Lothar-Schröder, Johannes: Performance. In: Brauneck 2007, S. 782f

Lüdtke, Alf: Trauerritual und politische Manifestation. Zu den Begräbnisumzügen der deutschen Sozialdemokratie im frühen Kaiserreich, in: Warneken 1991, S. 120–148

Michel Foucault: Von anderen Räumen [1967]. In: Dünne/Günzel 2012 [2006], S. 317–329

Muchow, Martha: Der Lebensraum des Großstadtkindes [1935]. In: Günzel 2013, S. 330–336, hier: S. 335–336

Murašov, Jurij: Schrift unter Verdacht. Zur inszenierten Mündlichkeit der sowjetischen Schauprozesse in den 30er Jahren, in: Arnold/Fuhrmeister/Schiller 1998, S. 83–94

Noack, Konstanze / Oevermann, Heike: 11. Urbaner Raum: Platz – Stadt – Agglomeration, in: Günzel 2010, S. 266–279

Oberhuber, Florian: Heldenplatz, in: Panagl, Oswald / Gerlich, Peter (Hg.): *Wörterbuch der politischen Sprache in Österreich*. Wien: ÖBV 2007, S. 184f

Odin, Roger: Dokumentarfilm – dokumentarisierende Lektüre [1984], in: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 259–275

Primavesi, Patrick: Heterotopien des Öffentlichen – Theater und Fest um 1800. In: Fischer-Lichte/Wihstutz 2010, S. 45–58

Schellack, Fritz: Sedan- und Kaisergeburtstagsfeste. In: Düding/Friedemann/Münch 1988, S. 278–297

Sittler, David: Die Straße als politische Arena und Medium der Masse St. Petersburg 1870-1917, in: Geschke 2009, S. 111–140

Soeffner, Hans-Georg: Erzwungene Ästhetik. Repräsentation, Zeremoniell und Ritual in der Politik, in: Willems/Jurga 1998, S. 215–234

Spann, Gustav: Zur Geschichte des Österreichischen Nationalfeiertages, in Morawek/Diendorfer 1990, S. 27–34

Stourzh, Gerald: Österreichs Weg zum Staatsvertrag und zur Neutralität, in: Diendorfer 2004, S. 7–20

Tsomou, Margarita: Der besetzte Syntagma-Platz 2011. Körper und Performativität im politischen Alphabet der ‚Empörten', in: Burri 2014, S. 113–141

Uhl, Heidemarie: Der Staatsvertrag – ein Gedächtnisort der Zweiten Republik, in: Diendorfer 2004, S. 67–78

Warneken, Bernd Jürgen: „Die friedliche Gewalt des Volkswillens". Muster und Deutungsmuster von Demonstrationen im deutschen Kaiserreich. In: Warneken 1991, S. 97–120

Warneken, Bernd Jürgen: „Massentritt". Zur Körpersprache von Demonstranten im Kaiserreich. In: Warneken/Fliege 2010, S. 107–128

Warneken, Bernd Jürgen: Biegsame Hofkunst und aufrechter Gang. Körpersprache und bürgerliche Emanzipation um 1800, in: Warneken/Fliege 2010, S. 57–70

Warstat, Matthias: Theatralität. In: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2014 [2005], S. 382–388

Wihstutz, Benjamin: Anderer Raum oder Raum der Anderen? Überlegungen zum politischen Gegenwartstheater, in: Fischer-Lichte/Wihstutz 2010, S. 59–73

Wihstutz, Benjamin: Einleitung. In: Fischer-Lichte/Wihstutz 2010, S. 7–13

Hochschulschriften

Grasshoff, Richard: *Der befreite Buchstabe. Über Lettrismus*, Diss., Freie Universität Berlin, Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften 2000

Hertlein, Nora: *Angst vor dem Abstieg. Thomas Ostermeier inszeniert Ibsen: Aufführungsanalysen von* Nora *und* Hedda Gabler, Dipl., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2006

Kapuy, Joachim: *„Reclaim The Clowns!" die Verhandlung öffentlich städtischer Räume durch die Clandestine Insurgent Rebel Clown Army,* Dipl., Universität Wien, Institut für Kultur- und Sozialanthropologie 2008

Mayr, Nora: *Brennpunkt öffentlicher Raum. Die Stadt zwischen neoliberaler Reglementierung und künstlerischen Interventionen,* Dipl., Universität Wien, Fakultät für Sozialwissenschaften 2006

Morandini, Teresa-Elisa: *Konfliktraum Stadt. Der urbane Raum als Schauplatz und Inhalt zivilgesellschaftlicher Aushandlungsprozesse,* Dipl., TU Wien, Fakultät für Architektur und Raumplanung 2013

Semlitsch, Emanuela: *Spielräume lassen. Performative Interventionen im Kontext der Stadt*, Diss., Technische Universität Wien, Fakultät für Architektur und Raumplanung 2012

Wagner, Florian: *Theatrale Strategien – radikale Kritik. Aktionen und Interventionen der Volxtheaterkarawane,* Dipl., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2013

Wohlgemuth, Marcus: *Soziale Protestbewegungen in Österreich. Eine Analyse des Konfliktpotentials der österreichischen Gesellschaft, im Lichte der internationalen Automatisierung von Arbeitsprozessen,* Dipl., Universität Wien, Institut für Politikwissenschaft 2011

Zeitschriften

dérive. Zeitschrift für Stadtforschung, Wien: Verein für Stadtforschung 2000ff

gift. zeitschrift für freies theater, Wien: IG Freie Theaterarbeit 2002ff

kulturrisse. Zeitschrift für radikaldemokratische Kulturpolitik, IG Kultur Österreich, 1996ff

Aufsätze in Zeitschriften

Bosse, Claudia: wenn wir etwas tun wollen müssen wir wissen wie [...] was also tun? In: *gift* 04/2011, S. 10–13

Burkhardt-Bodenwinkler, Ute / Aschwanden, Daniel / content.associates: Vom Temporären zum Manifesten. Versuch eines gesellschaftlichen Settings für ein „urbanes Spiel" und daraus resultierende Spielregeln, in: *kulturrisse* 03/2012, http://kulturrisse.at/ausgaben/widersprueche-der-kreativen-stadt/oppositionen/vom-temporaeren-zum-manifesten (Zugriff: 27.01.2015)

Butler, Judith: Bodies in Alliance and the Politics of the Street, in: *European Institute for progressive cultural policy EIPCP Journal* 09/2011, http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en (Zugriff: 20.11.2014)

Careri, Francesco: Walkspaces. Gehen als ästhetische Praxis, in: *ARCH+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau* 183/2007, S. 32–39

Diaz, Christian: Das Burgtheater als Nucleus der Produktion nationalstaatlicher Ideologie, in: *gift* 01/2014, S. 6

Diaz, Christian: Die Billeteursrede, in: *gift* 01/2014, S. 4f

Dolezal, Martin / Hutter, Swen: Konsensdemokratie unter Druck? Politischer Protest in Österreich, 1975–2005, in: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft (ÖZP)*, 36 Jg. (2007) H. 3, 337–352

Flusser, Vilém: Urbanität und Intellektualität. In: *Zeitmitschrift – Journal für Ästhetik und Politik,* Nr. 6, 1989/90, S. 96

Kopf, Xenia: Ich gelobe...? Austria's Next Domestic Extremists funken am Nationalfeiertag dazwischen. Ein offener Tagebucheintrag, in: *gift* 1/2015, S. 26–31

Kopf, Xenia: Kreisen im Swimming Pool, Herrschen im Feudal-Garten. In: *gift* 03/2012, S. 4–7

Milagro, Lara-Sophie: Die Bequemlichkeit der Definitionshoheit. Die Blackfacing Debatte – Man muss kein Neonazi sein, um rassistisch zu handeln, in: *gift* 02/2014, S. 21–30

Ronneberger, Klaus: Die Stadt als Event. In: *bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst,* Winter 2012, http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunkt-2012/eventisierung/ronneberger.htm (Zugriff: 27.01.2015)

Ronneberger, Klaus: Urbanes Rauschen. Zu den Widersprüchen kultureller Aktivität in der unternehmerischen Erlebnisstadt der Gegenwart, in: *kulturrisse,* 03/2012, http://kulturrisse.at/ausgaben/widersprueche-der-kreativen-stadt/oppositionen/urbanes-rauschen (Zugriff: 29.01.2015)

Stupka, Andreas W.: Zwischen Gehorsam und Widerstand. Über die moralische Verpflichtung des Soldaten, in: *Truppendienst Bundesheer – Zeitschrift für Ausbildung, Führung und Einsatz im Österreichischen Bundesheer*, Folge 339, Ausgabe 3/2014, http://www.bundesheer.at/truppendienst/ausgaben/artikel.php?id=1724 (Zugriff: 16.01.2015)

Tantner, Anton: Der "Schranz-Rummel" von 1972. Geschichte, Sport, Krieg und Konstruktion von Nation, in: *ZeitRaum. Zeitschrift für historische Vielfalt*, 2/1995, S. 8–33, http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/schranz.pdf (Zugriff: 09.01.2015)

Teune, Simon: Das produktive Moment der Krise. Platzbesetzungen als Laboratorien der Demokratie, in: *WZB Mitteilungen* [Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung], Heft 137, Herbst 2012, S. 32–34

Wanunu, Yosi: 9 Notes on the Making of a Political Cycle. In: *gift* 03/2011, S. 47–51

Onlinequellen

ARGE Forumtheater Österreich: *Plattform für Theaterpädagogik und partizipative Theaterarbeit,* http://www.argeforumtheater.at/ (Zugriff: 22.8.2014)

Ärzte ohne Grenzen: *Hilfe aus nächster Nähe. Karlsplatz 25.9.–6.10.2014*, http://www.aerzte-ohne-grenzen.at/initiativen-veranstaltungen/veranstaltungen/details/event/hilfe-aus-naechster-naehe-die-ausstellung/ (Zugriff: 22.01.2015)

Aspern Stadtteil Management: *KRANENSEE. Ein Ballett der Kräne in der Seestadt*, http://meine.seestadt.info/kranensee-ein-ballett-der-kraene-in-der-seestadt/ (Zugriff: 22.01.2015)

Aspern Stadtteil Management: *KRANENSEE. Ein Ballett der Kräne in der Seestadt*, http://meine.seestadt.info/kranensee-ein-ballett-der-kraene-in-der-seestadt/ (Zugriff: 22.01.2015)

Aspern Stadtteil Management: *meine.seestadt.info*, http://meine.seestadt.info/ (Zugriff: 22.01.2015)

Attac: *Attac Austria | Attac Österreich*, http://www.attac.at/ (Zugriff: 20.11.2014)

Attac Community: *SambAttac,* http://community.attac.at/sambattac.html (Zugriff: 20.11.2014)

Bundesheer: *Unser Heer sorgt für Ihre Sicherheit! Nationalfeiertag 2014, 24.–26. Oktober Wien/Heldenplatz* [Programmheft], http://www.bundesheer.at/veranstaltungen/infoseiten/2610_14/pdf/programmheft_nft2014.pdf (Zugriff: 29.01.2015) – siehe Anhang

Bundeskanzleramt / Rechtsinformationssystem: *Bundesgesetz vom 28. Juni 1967 über den österreichischen Nationalfeiertag*, http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000426 (Zugriff: 07.01.2015)

Bundeskanzleramt / Rechtsinformationssystem: *Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich*, Jahrgang 1955, Ausgegeben am 4. November 1955, 57. Stück, http://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1955_211_0/1955_211_0.pdf (Zugriff: 07.01.2015)

Bundeskanzleramt / Rechtsinformationssystem: *Wehrgesetz 2001*, § 41 (7), https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/Bundesnormen/NOR40166531/NOR40166531.html (Zugriff: 16.01.2015)

daskunst: *Ausschreibung Domestic Extremist. You want to become Austria's next domestic extremist?*, http://daskunst.at/extremist_ausschreibung.html (Zugriff: 15.01.2015) – siehe Anhang

Deutsch-Schreiner, Evelyn: "Wirklichkeitsinterventionen". Performative Provokationsästhetiken der Wiener Gruppe als Reaktion auf das starre kulturelle Klima der Nachkriegszeit [Vortrag], in: *Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945* [Symposium], Wien 2009, http://www.viennavant.at/de/symposiumteststreckekunst/politikderavantgarden/referatdeutsch (Zugriff: 21.8.2014)

Eva Winroither: Rätsel um Klavier im Karlsplatz-Teich gelöst, in: *diepresse.com*, 09.08.2013, http://diepresse.com/home/panorama/wien/1440150/Raetsel-um-Klavier-im-KarlsplatzTeich-gelost (Zugriff: 22.01.2015)

Hegedüs, Gabriela / Melichar, Peter / Möderndorfer, Christoph: *karlsplatz.org Verein zur kulturellen Vernetzung und Belebung des Kunstplatzes Karlsplatz,* http://karlsplatz.org (Zugriff: 22.01.2015)

Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: *Berlinische Monatsschrift*, Bd. 4, Zwölftes Stück, 1784, S. 481–494, http://de.wikisource.org/wiki/Beantwortung_der_Frage:_Was_ist_Aufkl%C3%A4rung%3F (Zugriff: 13.11.2014)

Mayr, Peter / Trenkler, Thomas: Ein Schlachtfeld und ein Ort der Demütigung, in: *derstandard.at*, 12. Mai 2012, http://derstandard.at/1336696633698/Gedenken-Ein-Schlachtfeld-und-ein-Ort-der-Demuetigung (Zugriff: 13.01.2015)

o.A.: Deserteursdenkmal: Personenkomitee nun doch für Ballhausplatz, in: *derstandard.at*, 28. September 2012, http://derstandard.at/1348284281088/Wiener-Deserteursdenkmal-Personenkomitee-nun-doch-fuer-Ballhausplatz (Zugriff: 13.01.2015)

o.A.: Wiener Deserteursdenkmal: Baustart nach Ostern, in: *derstandard.at*, 12.02.2014, http://derstandard.at/1389860177597/Wiener-Deserteursdenkmal-Baustart-nach-Ostern (Zugriff: 13.01.2015)

Refugee Protest Camp Vienna: *Refugee Protest Camp Vienna,* http://refugeecampvienna.noblogs.org/ (Zugriff: 14.11.2014)

Reimar, Paul: 30. Wendland-Jahrestag: Bergwerk Gorleben umzingelt, *taz.de*, 06.06.2010, http://www.taz.de/!53547/ (Zugriff 19.11.2014)

Rob Evans, Paul Lewis and Matthew Taylor: How police rebranded lawful protest as 'domestic extremism', in: *The Guardian*, 25.10.2009, http://www.theguardian.com/uk/2009/oct/25/police-surveillance-protest-domestic-extremism (Zugriff: 15.01.2015)

Rohn, Walter: Auf engem Raum – Orte und Netzwerke der Wiener Kunstavantgarde nach 1945 [Vortrag], in: *Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarden nach 1945* [Symposium], Wien 2009, http://www.viennavant.at/de/symposiumteststreckekunst/wienergrund/referatrohn/ (Zugriff: 21.8.2014)

Schauspiel Hannover: *Freies Wendland – reaktiviert*, http://bewegung.taz.de/organisationen/huettendorf/ueber-uns (Zugriff 19.11.2014)

Sommer-Mathis, Andrea: *Höfische Repräsentation durch Theater und Fest.* Österreichische Akademie der Wissenschaften, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, http://www.oeaw.ac.at/ikt/forschungen/theater-der-habsburgermonarchie/hoefische-repraesentation-durch-theater-und-fest/hoefische-repraesentation-durch-theater-und-fest/#c223 (Zugriff: 01.12.2014)

SPÖ Wien: *Donauinselfest. FAQs/Häufig gestellte Fragen,* http://2014.donauinselfest.at/faqshaeufig-gestellte-fragen/ (Zugriff: 29.12.2014)

Stadt Wien (MA 18 – Referat für Öffentlichkeitsarbeit und Wissensmanagement und Referat Landschaft und öffentlicher Raum, Hg.): *Fachkonzept Grün- und Freiraum [Entwurf]*, Wien (o.V.), 2014, https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/strategien/step/step2025/fachkonzepte/gruen-freiraum/index.html (Zugriff: 23.01.2015)

Stadt Wien (MA 18 – Stadtentwicklung und Stadtplanung, Hg.): *STEP 2025. Stadtentwicklungsplan Wien*, Wien (o.V.) 2014, https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/strategien/step/step2025/ (Zugriff: 23.01.2015)

Stadt Wien (MA 19 – Architektur und Stadtgestaltung, Hg.): *Freiraum Stadtraum Wien: Vorsorge Gestaltung Management. Das Wiener Leitbild für den öffentlichen Raum,* Wien (o.V.), 2009, http://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/strategien/freiraum-stadtraum-wien.html (Zugriff: 23.012.2015)

Stadt Wien (MA 23 – Wirtschaft, Arbeit und Statistik) / Stadtwahlbehörde: *Mandatsverteilung im Wiener Gemeinderat (und Landtag) von 1945 bis 2010*, https://www.wien.gv.at/statistik/wahlen/tabellen/gr-mandate-zr.html (Zugriff: 29.12.2014)

Stadt Wien (MA 23 – Wirtschaft, Arbeit und Statistik): *Bevölkerungsstand,* http://www.wien.gv.at/statistik/bevoelkerung/bevoelkerungsstand/ (Zugriff: 5.2.2014)

Stadt Wien (MA 23 – Wirtschaft, Arbeit und Statistik): *Bevölkerungsprognose,* http://www.wien.gv.at/statistik/bevoelkerung/prognose/ (Zugriff: 5.2.2014)

Stadt Wien: *wien2025. Meine Zukunft*, https://wien2025.wien.gv.at/ (Zugriff: 23.01.2015).

Strike Debt: *Rolling Jubilee,* http://rollingjubilee.org/ (Zugriff: 19.11.2014)

Uhl, Heidemarie / Binder, Dieter A. / Hufschmied, Richard: *Österreichisches Heldendenkmal im Äußeren Burgtor der Wiener Hofburg. Geschichte und Neukonzeption*, Wien: Bundesminister für Landesverteidigung und Sport 2014, http://www.oeaw.ac.at/ikt/fileadmin/mediapool/archiv/projekte/Folder_Heldendenkmal.pdf (Zugriff 23.01.2015)

Usslar, Maria von: Immer öfter marschieren die Protest-Clowns auf, in: *derstandard.at*, 15.05.2012, http://derstandard.at/1336696567565/Bunte-Rebellen-Immer-oefter-marschieren-die-Protest-Clowns-auf (Zugriff: 20.11.2014)

VALIE EXPORT: *Werke,* http://www.valieexport.at/en/werke (Zugriff: 27.01.2015)

Verein Karls Garten: *Beschreibung*, http://www.karlsgarten.at/beschreibung.html (Zugriff: 22.01.2015)

Walser, Harald (u.a.): *Anfrage der Abgeordneten Dr. Harald Walser, Freundinnen und Freunde an den Bundesminister für Landesverteidigung und betreffend Umgestaltung des Äußeren Burgtores („Heldentor") in Wien*, 2071/J vom 09.07.2014 (XXV.GP), http://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XXV/J/J_02071/imfname_357701.pdf (Zugriff 09.01.2015)

Weibel, Peter: *Tapp und Tastkino, 1968,* http://www.peter-weibel.at/index.php?option=com_content&view=article&id=30:-tapp-und-tastfilm-1968&catid=2:mixed-media&Itemid=11 (Zugriff: 27.01.2015)

wenn es soweit ist / Volkstheater Wien: *Die Reise*, http://www.wennessoweitist.com/html/diereise.html (Zugriff: 22.01.2015)

Wiener Festwochen: *Into the City tägliches Programm auf dem Schwarzenbergplatz,* http://www.festwochen.at/programmdetails/into-the-city-taegliches-programm-auf-dem-schwarzenbergplatz/ (Zugriff: 22.01.2015)

Wiener Wissenschafts-, Forschungs- und Technologiefonds: *Public Spaces in Transition Call 2013,* http://www.wwtf.at/programmes/ssh/#c2505h (Zugriff: 23.01.2015)

ZDK Gesellschaft Demokratische Kultur: *Rechts gegen Rechts,* http://www.rechts-gegen-rechts.de/ (Zugriff: 01.02.2015)

Zeilbauer, Lukas / Contiu, Diana / Gärtner, Solomon (u.a.): *Milliardenstadt*, http://milliardenstadt.at/ (Zugriff: 22.01.2015)

Filme, Video- und Bildquellen

AG Doku / coop99: *#uni brennt – Bildungsprotest 2.0*, Dokumentarfilm, AT 2010, 86 min.

Bundesheer / Bundesministerium für Landesverteidigung und Sport: *Nationalfeiertag 2014 – Fotogalerien*, http://www.bundesheer.at/veranstaltungen/infoseiten/2610_14/galerie_uebersicht.php?currRubrik=309 (Zugriff: 15.01.2015)

Bundesheer: *Nationalfeiertag 2014* [YouTube Playlist], https://www.youtube.com/playlist?list=PL6Udnt8OH5-tCIc3a-LyVGKDFask8svyT (Zugriff: 29.01.2015)

Ehmke, Wolfgang: Damals ist heute: 30 Jahre Republik Freies Wendland, in: *Umbruch Bildarchiv*, http://www.umbruch-bildarchiv.de/bildarchiv/ereignis/republik_freies_wendland.html (Zugriff 19.11.2014)

maxtc: *26. Oktober 2014 - Nationalfeiertag - Leistungsschau Bundesheer,* https://www.youtube.com/watch?v=_aVbx3gea8s (Zugriff: 29.01.2015)

Österreichische Nationalbibliothek: *Bildarchiv Austria,* http://www.bildarchivaustria.at/ (Zugriff: 27.01.2015)

Petersen, Gisela / Petersen, Joachim: 33 Jahre Freie Republik Wendland - Gedenk-und Protestveranstaltung in Gorleben 04./05./06. Juni 2010, in: *subkontur.de*, http://www.subkontur.de/fotoberichte/20100604_05/index.html (Zugriff 19.11.2014)

Riahi, Arash T. / Riahi, Arman T.: *Everyday Rebellion. The Art of Change*, Dokumentarfilm, AT/CH 2013, 118 min. (siehe auch: http://www.everydayrebellion.net/, Zugriff: 20.11.2014)

Anhang

Fotos

Quellenhinweis:

© Bundesheer/N.N.: Fotos von der Website des Bundesheeres, zur Veröffentlichung freigegeben (www.bundesheer.at/veranstaltungen/infoseiten/2610_14/galerie_uebersicht.php, Zugriff: 29.01.2015)

© Pollygraphy: abgedruckt mit freundlicher Genehmigung von Polly Rola (contact@pollygraphy.com)

Abb. 1: BP Heinz Fischer bei der Kranzniederlegung © Bundesheer/Julia Weichselbaum

Abb. 2: Der Block der Rekrut_innen auf dem Heldenplatz © Bundesheer/Harald Minich

Abb. 3: Uniformanzug mit unterschiedlichen Barettfarben © Bundesheer/Harald Minich

Abb. 4: Rekrut_innen mit Fliegermütze, vorne Gardekommandant, hinten Videowall © Bundesheer/Harald G.M.Minich

Abb. 5: Gen. Commenda, BM Klug, BK Faymann, BP Fischer schreiten Front ab; vorne Veteranen © Bundesheer/Harald Minich

Abb. 6: Angelobung an der Regimentsfahne © Bundesheer/FOI Franz Hartl

Abb. 7: Hissen der ‚Bundesdienstflagge' © Bundesheer/Harald G.M.Minich

Abb. 8 und 9: Showexerzieren der ausländischen Partnerverbände des Militärkommandos Wien © Bundesheer/Harald Minich

Abb. 10 und 11: Showexerzieren der ausländischen Partnerverbände des Militärkommandos Wien © Bundesheer/Harald Minich

Abb. 12: Choreographie der Garde. In der Mitte der Gruppe jener Soldaten, der sich – als Teil der Choreographie – kurz nach dieser Aufnahme bekreuzigt © Bundesheer/Julia Weichselbaum

Abb. 13: Choreographie der Garde © Bundesheer/Julia Weichselbaum

Abb. 14: Besucher_innen rund um den Helikopter ‚Black Hawk' © Bundesheer/Harald G.M.Minich

Abb. 15: Besucher_innen auf dem Kampfpanzer ‚Leopard' © Bundesheer/Harald G.M.Minich

Abb. 16: Buben im Cockpit des Helikopters © Pollygraphy

Abb. 17: Junge Besucher posieren mit Kampftruppe © Pollygraphy

Abb. 18: Bub an einer Waffe © Pollygraphy

Abb. 19: Bub an einer Waffe © Pollygraphy

Abb. 20: *Zirkusleute* vorm inneren Burgtor, Zirkusdirektor mit Zylinder, hinten abmarschierende Rekrut_innen © Pollygraphy

Abb. 21: *Love Soldier* umarmt intervenierenden Mann, links eine Assistentin des Zirkusdirektors © Pollygraphy

Abb. 22: *Love Soldier* mit Ping Pong Bällen © Pollygraphy

Abb. 23: *Zirkusleute* posieren mit Soldat © Pollygraphy

Abb. 24: *Domestic Extremists* mit Kampftruppe © Pollygraphy

Abb. 25: Ein Besucher wird interviewt © Pollygraphy

Abb. 26: Kunstblut am Asphalt vor dem Panzer © Pollygraphy

Abb. 27: Eine der *Sterbenden* vor der Kampftruppe © Pollygraphy

Abb. 28: Eine der *Sterbenden* vor dem Panzer © Pollygraphy

Abb. 29: Besucher_innen mit Ping Pong Bällen © Pollygraphy

Abb. 30: *Angelobung* der *Domestic Extremists* © Pollygraphy

Abb. 31: Vorsprecherin der *Angelobung* © Pollygraphy

Abb. 32: Nach der *Angelobung* © Pollygraphy

Videostills

Quellenhinweis:

© Golden Girls/Riahi: Videodokumentation des Projektes *Domestic Extremist*. Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung von Golden Girls Filmproduction and Filmservices GmbH / Arash T. Riahi

© Thomas Braudisch: Privataufnahme. Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung von Thomas Braudisch

© Bundesheer: YouTube Videos des Österreichischen Bundesheeres: *Das war der Nationalfeiertag 2014 am Wiener Heldenplatz* (https://www.youtube.com/watch?v=L6R7x4g4fJQ) und *Angelobung* (https://www.youtube.com/watch?v=Z56dQMnPts4) Zugriff (beide): 30.01.2015

Abb. 33: *Angelobung,* intervenierender Mann © Golden Girls/Riahi

Abb. 34: Interven. Mann u. Vorsprecherin © Thomas Braudisch

Abb. 35: Mann wird zum Mitlesen eingeladen © Thomas Braudisch

Abb. 36: *Sterbende* vor der Kampftruppe © Golden Girls/Riahi

Abb. 37: Kampftruppe wird abkommandiert © Golden Girls/Riahi

Abb. 38: *Domestic Extremists* nehmen Platz ein © Golden Girls/Riahi

Abb. 39: Einmarsch der Rekrut_innen © Bundesheer

Abb. 40: Gardeabteilung mit Regimentsflagge © Bundesheer

Abb. 41: Rekrut spricht Gelöbnisformel vor © Bundesheer

Abb. 42: Das kaum erkennbare Lächeln © Bundesheer

Abb. 43: *Love Soldier* umarmt Soldaten © Golden Girls/Riahi

Abb. 44: Wütende Frau lehnt Umarmung ab © Golden Girls/Riahi

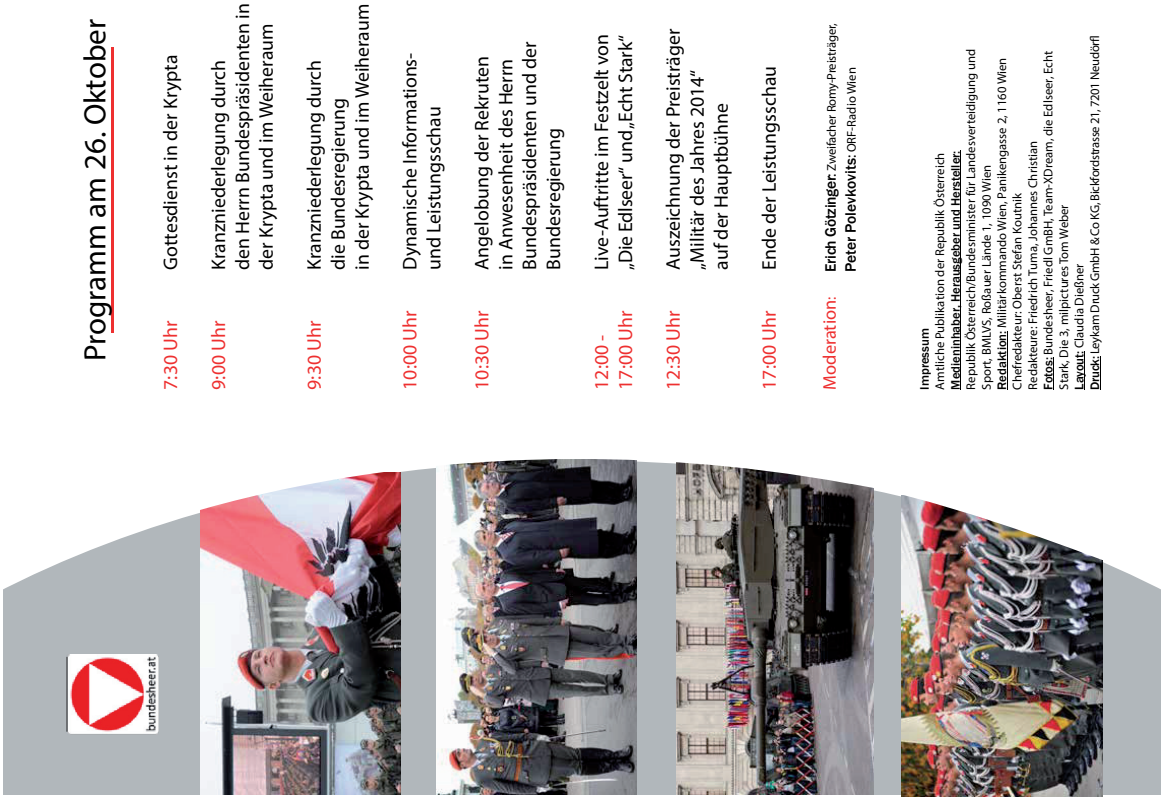
Abb. 45: Mann stößt Zirkusdirektor Zylinder vom Kopf
© Golden Girls/Riahi

Abb. 46: Offizier erhält Ping Pong Bälle © Golden Girls/Riahi

Abb. 47: Geste der *Domestic Extremists*, von einem Teilnehmer skizziert (Foto) © Xenia Kopf

Weitere Materialien

Bundesheer: *Unser Heer sorgt für Ihre Sicherheit! Nationalfeiertag 2014, 24.–26. Oktober Wien/Heldenplatz* [Programmheft], http://www.bundesheer.at/veranstaltungen/infoseiten/2610_14/pdf/programmheft_nft2014.pdf (Zugriff: 29.01.2015)



Willkommen zum Nationalfeiertag 2014

Herzlich willkommen zur traditionellen Informations- und Leistungsschau des Österreichischen Bundesheeres auf dem Wiener Heldenplatz. Erfahren Sie auch heuer wieder Interessantes und Wissenswertes über die Aufgaben, Ziele und Erfordernisse unseres Heeres. Die vielfältigen Themeninseln bieten Ihnen dabei eine gute Übersicht.

Frieden und Stabilität sind keine Selbstverständlichkeit, sondern das Ergebnis erfolgreicher Schutz- und Hilfemaßnahmen. Da das Bundesheer seinen Beitrag dazu von der Öffentlichkeit oft unbemerkt im Hintergrund leistet, wird am 26. Oktober besonders darauf aufmerksam gemacht.

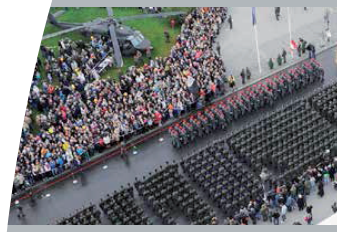
Sicherheit im Inneren ist die Voraussetzung für eine aktive Beteiligung Österreichs an internationalen Einsätzen, um auch in Krisenregionen Frieden und Stabilität zu schaffen und zu erhalten. Wie in den vergangenen Jahrzehnten wird sich das Bundesheer auch zukünftig bei Auslandsmissionen engagieren und solidarische Beiträge im Rahmen der Vereinten Nationen oder der Gemeinsamen Sicherheits- und Verteidigungspolitik der Europäischen Union leisten.

Nach dem Bekenntnis der Bevölkerung zur allgemeinen Wehrpflicht wurde der Grundwehrdienst im letzten Jahr grundlegend reformiert. Die erarbeitete Reform bringt mehr Spezialisierung, straffere Organisation und verstärktes Augenmerk auf militärische Ausbildung. Das erklärte Ziel ist ein Grundwehrdienst, von dem sowohl das Österreichische Bundesheer als auch die Grundwehrdiener profitieren können.

Rund um den Nationalfeiertag tritt das Bundesheer besonders aktiv in Kontakt mit den Menschen in unserem Land. Sie sind herzlich eingeladen, dieses Angebot anzunehmen und sich – ergänzt durch ein attraktives Rahmenprogramm – über die Leistungen, die Professionalität und die Einsatzbereiche unserer Soldatinnen und Soldaten zu informieren.

Einen interessanten und abwechslungsreichen Tag wünscht Ihnen das Österreichische Bundesheer

bundesheer.at



Das Streitkräfte-führungskommando

Die operative Kompetenz des Bundesheeres

Das Streitkräfteführungskommndo koordiniert und führt im Inland die Landstreitkräfte, die Luftstreitkräfte und die Spezialeinsatzkräfte des Österreichischen Bundesheeres. Zusätzlich übernimmt es die nationale Führung aller derzeit im Ausland eingesetzten österreichischen Soldaten.

Einsätze im Inland

Kernaufgabe Österreichs höchsten Truppenkommandos ist die Vorbereitung und Führung von Einsätzen zum Schutz des eigenen Landes, seiner Einwohner und ihrer Lebensgrundlagen. Um diese Aufgaben zu erfüllen, koordinieren 450 Angehörige des Streitkräfteführungskommandos rund 80 Prozent des gesamten Bundesheeres von den Standorten Graz und Salzburg aus. So verfügen die Landstreitkräfte neben den vier Brigaden des Heeres auch über Militärkommanden in allen Bundesländern, das Jagdkommando, die Militärstreife & Militärpolizei, die Auslandseinsatzbasis und zwei Führungsunterstützungsverbände. In der dritten Dimension stützt sich das Kommando auf die Luftstreitkräfte. Für Sicherheit sorgt dort die Luftraumüberwachung. Sollten Lufttransporte von Bodentruppen erforderlich sein, übernehmen das die Profis der Luftunterstützung.

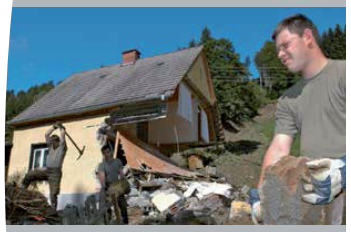
„Going international" – Österreichs Beitrag zur europäischen Sicherheit

Auslandseinsätze gewinnen für das Österreichische Bundesheer immer mehr an Bedeutung. Das Streitkräfteführungskommando führt alle Auslandsmissionen des Bundesheeres – ob bei humanitären Hilfseinsätzen, Katastrophenhilfe, friedensunterstützenden Operationen oder dem Einsatz von Militärbeobachtern und Experten.

Gemeinsam und rasch helfen

Österreich leistet Auslandseinsätze immer im Verbund mit internationalen Partnern. Dazu bedarf es der Fähigkeit der beteiligten Truppen zur Zusammenarbeit bereits vor anstehenden Einsätzen. Das Streitkräfteführungskommando koordiniert und führt daher Großübungen mit Partnernationen in Österreich. Erst ein reibungsloses Miteinander aller Beteiligten lässt die gemeinsame Bewältigung von Krisen außerhalb Österreichs Grenzen zu. So gelang es bereits mehrmals innerhalb kürzester Zeit professionelle Reservekräfte zusammen mit europäischen Partnernationen in höchst krisenhafte Situationen in den Nordkosovo zu entsenden. Die Soldatinnen und Soldaten schafften der Bevölkerung vor Ort durch ihren schnellen Einsatz rasch einen sicheren Lebensalltag.

bundesheer.at



Die Hauptaufgaben des Österreichischen Bundesheeres

Militärische Landesverteidigung
Schutz der verfassungsmäßigen Einrichtungen und der demokratischen Freiheiten der Einwohner Österreichs
Friedenssicherung, humanitäre Hilfe oder Katastrophenhilfe in internationalen Einsätzen
Hilfeleistung bei Naturkatastrophen oder Unglücksfällen

Themeninseln am Heldenplatz

Auch dieses Jahr stehen die Aufgabengebiete des Bundesheeres im Mittelpunkt der Informations- und Leistungsschau auf dem Heldenplatz.

Um Ihnen diese Aufgabengebiete näherzubringen, werden zum Nationalfeiertag am Heldenplatz folgende Themeninseln präsentiert:

- Attraktivierung des Grundwehrdienstes
- AFDRU - Austrian Forces Disaster Relief Unit
- Austrian Airborne Community
- Internationale Einsätze
- Miliz
- Schutz und Hilfe im Inland
- Soldat und Umwelt
- Sport im Österreichischen Bundesheer
- Top Job Heer - Arbeitgeber Bundesheer
- Unser Beitrag zur Sicherheit im Rahmen der EU
- Wehrtechnik

Dazu werden Sie mit dynamischen Vorführungen, Erklärungen und Interviews von prominenten Moderatoren durch die vielfältigen Herausforderungen der modernen Armee eines neutralen Staates im Herzen Europas geführt.

bundesheer.at

ÜBERSICHTSPLAN

Heldenplatz, Nationalfeiertag 2014

- Bundesheer Themeninsel
- Information
- Gastronomie
- WC-Anlagen
- WC-Anlagen für Behinderte
- Erste Hilfe
- U-Bahnlinie 2, 3
- Straßenbahn 1, 2, 46, 49, D
- Buslinie 48A
- Fahrradabstellplatz

Gäste & Partner

Gemeinnützige Privatstiftung „Wissen macht gesund“

ORF Radio Wien

Elektro Haas

cafe+co

Weingut Waldherr

Bäckerei Ströck

Militärkommando Wien

Das Militärkommando Wien ist dem Streitkräfteführungskommando nachgeordnet und umfasst neben dem Stab eine Stabskompanie, das Kommando Dienstbetrieb und die Garde (mit Stabskompanie, 4 Gardekompanien und der Gardemusik) mit insgesamt rund 700 Bediensteten und im täglichen Schnitt etwa 700 Grundwehrdienern. Das Militärkommando verfügt über einen Milizanteil von 2 Infanteriebataillonen (Hoch- und Deutschmeister- bzw. Maria-Theresia-Bataillon), 1 Pionierkompanie und 11 Wachzügen.

Nachdem Wien auch Standort des BMLVS und vieler anderer militärischer Institutionen ist, kommt dem Militärkommando als Garnisonskommando besondere Bedeutung im Zusammenhang mit territorialer Ordnung und Sicherheit zu. In der Garnison Wien arbeiten rund 5400 Bedienstete (davon etwa 1300 Frauen) in derzeit 25 militärischen bzw. angemieteten Liegenschaften.

Die drei Hauptaufgaben des Militärkommandos Wien sind:

Service, welches beim Stellungspflichtigen beginnt und über den territorialen Betrieb bis hin zur Verpflegung reicht;

Repräsentation im Sinne der Staatsrepräsentation für die höchsten Vertreter der Republik Österreich, aber auch im Sinne der Vertretung des Bundesheeres im Land Wien;

Einsatzplanung und Einsatz in der Bundeshauptstadt, vor allem im Rahmen einer sicherheitspolizeilichen Assistenz zum Schutze kritischer Infrastruktur (z.B. Kraftwerke, Trinkwasserversorgung), Unterstützungsleistung bei Großveranstaltungen (z.B. EURO 08) und zur Katastrophenhilfe (z.B. der Assistenzeinsatz im Gebiet der Wildalpen zum Schutze des Wiener Trinkwassers).

bundesheer.at

20 Jahre gelebte Partnerschaft der Garnisonen der Hauptstädte

Mit dem Fall des „Eisernen Vorhanges" vor 25 Jahren begann sich die politische Landschaft Europas radikal zu verändern. Die Sowjetunion löste sich auf und mit ihr der Warschauer Pakt. In Mitteleuropa, Osteuropa, dem Baltikum und auf dem Balkan entstanden neue demokratische Staaten. In diesen Staaten wurden neue Armeen aufgestellt, die versuchten den Herausforderungen in den neuen demokratischen Gesellschaften gerecht zu werden. Ein Erfahrungs- und Meinungsaustausch mit bereits bestehenden Armeen war von allen Seiten gefragt.

Das Österreichische Bundesheer stellte sich diesen Herausforderungen und nahm direkten Kontakt mit den Kommanden und Truppen aller sich neu bildenden Nachbararmeen auf.

Der Start der Partnerschaft

Am 29. Oktober 1994 unterzeichneten die Militärkommandanten von Bratislava, Budapest und Wien das Gründungsdokument über die „Regelungen für die Zusammenarbeit zwischen den Garnisonskommanden", aus dem sich eine über 20 Jahre hinweg gelebte Partnerschaft entwickeln sollte. Nach dem Start der Partnerschaft durch die Garnisonen von Bratislava, Budapest und Wien kamen bald die Garnisonen von Berlin, Ljubljana, Prag und Warschau hinzu, die auch den Kern dieser Partnerschaft darstellen. Zeitweise nahmen Bukarest, Kiew und Skopje daran teil und im Einzelfall auch Minsk, Tiflis, Chisinau, Vilnius, Sofia, Rom, Paris und London.

Dahinter stand die Überzeugung, dass jedes Garnisonskommando einer Hauptstadt eine einzigartige Funktion in jeder Armee hat, mit zumeist vergleichbaren Aufgaben und mit dem Auftrag, vielfältige Dienste für die zivilen Autoritäten des Staates und der Bevölkerung der Stadt zu leisten. Von Beginn an war klar, dass es eine gleichberechtigte Partnerschaft zwischen den Garnisonen werden sollte, unabhängig von der Größe des Landes, der Hauptstadt und seiner Garnison, wozu auch beabsichtigt war, die jeweilige Nachbarhauptstadt miteinzubeziehen.

Diese neuartige Partnerschaft bezog sich vor allem auf einen Erfahrungs- und Meinungsaustausch über die jeweiligen spezifischen Aufgaben der Hauptstadtgarnisonen, ihre fortwährenden organisatorischen Änderungen, ihre militärische Funktion im urbanen Gebiet wie zum Schutz der kritischen Infrastruktur, zu Repräsentationsaufgaben, Assistenzen bei Großereignissen wie Fußballeuropameisterschaften bis hin zu sehr unterschiedlichen Hilfeleistungen für die Bevölkerung.

Gelebte Partnerschaft aller Dienstgrade

Diese Partnerschaft lebt vor allem dadurch, dass Soldaten aller Dienstgrade miteinbezogen wurden und es nicht allein ein singuläres Kommandantentreffen war. Der Weg hiezu war der Austausch von Erfahrungen und Meinungen bei gemeinsamen Vorführungen der Gardeeinheiten, bei kulturellen Ereignissen insbesondere Musikveranstaltungen, gemeinsamen Patrouillenläufen, Schießwettbewerben und Skimeisterschaften. Einen besonderen Stellenwert nahm der jährliche Miltropa Cup ein, ein Fußballturnier der Hauptstadtgarnisonen, an dem auch ihre zivilen Partner teilnehmen konnten und damit einen besonders großen Anteil an mitwirkenden Soldaten und Zivilpersonen ermöglichte.

In diesen 20 Jahren änderte sich die politische Landschaft permanent und damit das Umfeld der Hauptstädte und ihrer Garnison. Die Europäische Union erweiterte sich Richtung Osten, die NATO öffnete sich durch die „Partnerschaft für den Frieden" und dann durch die Aufnahme ehemaliger Mitglieder des Warschauer Paktes in die NATO.

Inhalt der Capital Commander's Conferences

Innerhalb dieses permanenten Wandels wurden in der Partnerschaft der Garnisonen der Hauptstädte die sich ständig ändernden Umstände in besonderen Konferenzen behandelt, den jährlichen „Capital Commander's Conferences" (CCC).
Darin wurden Meinungen und Erfahrungen ausgetauscht über die Funktion der Garnisonen der Hauptstädte, das zivil-militärische Krisenmanagement im urbanen Gebiet, den Schutz der kritischen Infrastruktur, die Öffentlichkeitsarbeit, die offiziellen Staatsprotokollaufgaben, die Traditionspflege, die militärischen und zivilen Großveranstaltungen. Die grundlegenden Ideen der Zusammenarbeit sind in den 20 Jahren der gelebten Partnerschaft zwischen den Garnisonen der Hauptstädte geblieben: sie dienen dem Austausch von Meinungen und Erfahrungen sowie der gemeinsamen Teilnahme an militärischen, kulturellen und sportlichen Veranstaltungen in einem sich ständig wandelnden Europa.

Am 26. Oktober werden Abordnungen der ausländischen Hauptstädtegarnisonen im Rahmen der Informations- und Leistungsschau ihr Können dem Publikum präsentieren.

Musik & Programm am 24.10.

8:00 - 15:00 Uhr	Tag der Schulen
17:00 - 19:00 Uhr	Konzert der Gardemusik im Festzelt
19:00 - 21:30 Uhr	Live-Auftritt der Gardecombo im Festzelt

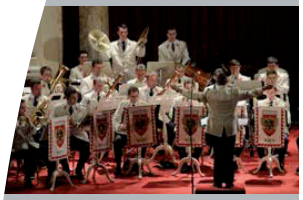
Musik & Programm am 25.10.

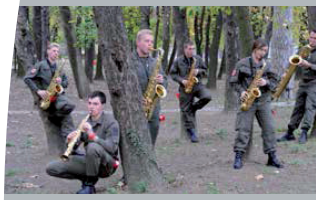
11:00 - 18:00 Uhr	Dynamische Informations- und Leistungsschau
11:00 - 18:00 Uhr	Live-Auftritt von „Team X-Dream“ im Festzelt
18:00 - 20:00 Uhr	Live-Auftritt von „Falco forever“ im Festzelt
20:00 - 22:30 Uhr	Live-Auftritt von „Die 3“ im Festzelt

Musik am Nationalfeiertag

12:00 - 17:00 Uhr	Live-Auftritte im Festzelt von „Die Edlseer“ und „Echt Stark“

bundesheer.at





Weitere Materialien

daskunst: *Ausschreibung Domestic Extremist. You want to become Austria's next domestic extremist?*, http://daskunst.at/extremist_ausschreibung.html

AUSSCHREIBUNG - DOMESTIC EXTREMIST

You want to become Austria´s next domestic extremist?

The Guardian reported in 2009 that there was no official or legal definition of domestic extremism. However, they say that a "vague stab" at a working definition by senior officers is that domestic extremists are individuals or groups "that carry out criminal acts of direct action in furtherance of a campaign. These people and activities usually seek to prevent something from happening or to change legislation or domestic policy, but attempt to do so outside of the normal democratic process." The same article quotes activists criticising this definition as too loose, worded to give "police the licence to carry out widespread surveillance of whole organisations that are a legitimate part of the democratic process."

Liegt die Hoffnung des gesellschaftlichen Fortschritts auf dem Austauschmedium Internet? Oder, angesichts der Überwachungsskandale, doch auf der Straße? Welche Möglichkeiten der Mitbestimmung an größeren gesellschaftlichen Zusammenhängen gibt es in unterschiedlich repressiven Systemen?

Occupy wallstreet, Arabischer Frühling, Resist Taksim, Brasilien, Wutbürger_innen, Tierschützer_innen, Snowden ... Wer sind diese Menschen, die von einem Tag auf den anderen zu Terrorist_innen erklärt werden? Wie sehr kann und darf Kunst von diesem Widerstand profitieren? Was kann die Kunst zum Widerstand beitragen?

Was passiert:

50 ausgewählte domestic extremists verbarrikadieren sich 2 Tage lang im geschützten Raum Theater in der Wiener Innenstadt, über Livestream, Facebook und Twitter mit einer großen Öffentlichkeit/Masse verbunden. Erfahrene Aktivist_innen des gewaltfreien Widerstands halten Workshops und Vorträge um eine Intervention auf der Straße zum Staatsfeiertag vorzubereiten. Die Macher des Films „Everyday Rebellion" Arash und Arman T. Riahi dokumentieren das Geschehen.

Team:

Künstlerische Leitung: **Aslı Kışlal**

Regie des Theaterstücks: **Jet Moon**

Dramaturgie und Produktion: **Anna Schober**

Workshopleiter/Vortragende:

Miro Kaygalak (Berlin), verschiedene künstlerische Interventionen in Deutschland und der Türkei, Schwerpunkt: Sprache und Gedächtnis. Gründer des Kunstlabels errorist. errorist nimmt Haltungen ein, die allgemein als ungünstig erscheinen und daher unerwünscht sind. Aus dieser Position heraus untersucht errorist Systeme auf konstitutive Mängel – lokalisierte Schwachstellen dienen als Ansatzpunkte zur Entwicklung neuer Narrationen. www.kaygalak.com

Srđa Popović (Belgrad), serbischer Politaktivist. Popović war Student der Meeresbiologie, ehe er sich der Widerstandsbewegung gegen Slobodan Milošević anschloss. Er ist Mitbegründer von Otpor! und CANVAS. Nach Milošević' Sturz 2000 war er Mitglied des serbischen Parlaments. Der Tagesspiegel bezeichnete Popović als „Widerstandsguru". In Foreign Policy wurde er 2011 als einer der wichtigsten 100 globalen Vordenker bezeichnet. Link: www.ted.com/talks /srdja_popovic_how_to_topple_a_dictator?

Teilnahmekriterien:

Kurzes Motivationsschreiben: Wer bin ich und warum will ich ein domestic extremist werden? Bewerbungsfrist: 25. September 2014. Bewerbungen an: office@daskunst.at

Bereitschaft an der gesamten Vorbereitungszeit (24. bis 26.Oktober) inklusive Übernachtung im Theater (25. auf 26. Oktober) teilzunehmen.

Schlafsack und Zahnbürste muss jeder selbst mitbringen.

Termine:

24. Oktober

18:00 bis 23:00 Uhr: Vorträge und Workshops.

25. Oktober

12:00 bis 20:00 Uhr: Workshops und Vorbereitung der Intervention. 20:00: Internes Preview des Stückes „Domestic Extremist" von Jet Moon. Ab 22:00 bis 26. Oktober bis 12:00 Uhr: Filmscreenings, Abendessen, Schlafen, Diskussionen.

26. Oktober

12:00 Uhr: Intervention (Ort wird kurzfristig veröffentlicht). 12:30 Uhr: Nachbesprechung und Interviews mit den domestic extremists.

Öffentliche Vorstellungstermine „Domestic Extremist"

17., 18. und 19. November 2014, jeweils 20:00 Uhr im WERK X-Eldorado

Eine Produktion von daskunst in Kooperation mit WERK X .

Link zum Theaterstück DOMESTIC EXTREMIST .

Impressum: Theater- und Kulturverein daskunst

Zusammenfassung (dt)

Die vorliegende Arbeit geht von der Hypothese aus, dass der Öffentliche Raum ein idealtypischer, diskursiver Topos ist. Er verwirklicht sich erst durch konkrete Aneignungs- und Aushandlungsprozesse, und manifestiert sich in einer Vielzahl temporärer und mannigfaltiger öffentlicher Räume. Als eine mögliche Ausprägung solcher Prozesse werden hier inszenierte Ereignisse untersucht, die *coram publico* (‚in aller Öffentlichkeit, vor aller Augen') stattfinden. Deren Ästhetik, Praxen und Strategien stehen im Zentrum der Analyse.

Die Begriffe des Raums und des Öffentlichen als einzelne Teile der Begriffskombination haben im theaterwissenschaftlichen Kontext ganz spezifische Bedeutungen: So ist einerseits das Räumliche konstitutiv für theatrale Phänomene, andererseits erfüllt das Theater als soziales Teil-System stets auch öffentliche Funktionen für die Gesellschaft. Hier wird ein relational-prozessorientiertes Konzept öffentlicher Räume entworfen, das der weiteren Analyse dient. Mit Foucault können diese auch als diskursive Heterotopien gelesen werden können. Theaterwissenschaftliche Kernbegriffe – wie Theatralität, Performativität und Inszenierung – können umgekehrt zur Untersuchung öffentlich inszenierter Ereignisse beitragen: mit ihnen lassen sich historische und zeitgenössische Inszenierungen öffentlicher Räume fassen. So können künstlerische Inszenierungsstrategien, Strategien der Inszenierung von Opposition und Strategien der Inszenierung von Herrschaft differenziert werden. Die Ereignisse des 26. Oktober 2014 auf dem Wiener Heldenplatz, die hier als Fallbeispiel dienen, veranschaulichen die Ästhetik dieser Strategien: dem österreichischen Nationalfeiertag – geprägt u.a. von Repräsentation, Uniformierung und Affirmation – stehen die Aktionen des Projektes *Domestic Extremist* (daskunst) gegenüber, das sich u.a. durch Performativität, Individualisierung und dem Infragestellen von herrschender Ordnung und Meta-Narrativen auszeichnet.

Soziale Machtstrukturen schlagen sich also deutlich in den angewandten Inszenierungsstrategien nieder, etwa in der unterschiedlichen Gewichtung von Semiotizität (Zeichenhaftigkeit) und Performativität der Ereignisse. Mindestens ebenso entscheidend ist aber auch die Rahmung des Wahrgenommenen durch die Rezipient_innen, und hier wirkt sich besonders die Markierung eines Ereignisses als ‚künstlerisch' aus. In jedem Fall jedoch offenbaren sich Inszenierungen als Aneignungsprozesse, die öffentliche Räume im Sinne diskursiver Heterotopien verwirklichen. Dieses Konzept bietet sich anhand zahlreicher lokaler wie globaler Untersuchungsgegenstände für eine weitere Überprüfung an. Es kann so zum Verständnis der Wechselwirkung zwischen Inszenierungsstrategien und öffentlichen Räumen beitragen.

Abstract (en)

The present thesis is based on the assumption that the ‚Public Space' is an idealized, discursive topos. It is only realised by concrete processes of appropriation and negotiation, and takes the form of multiple, temporary and varied public spaces. Staged events taking place *coram publico* (‚in the presence of the public') are examined as one possible form of such processes. Their aesthetics, practices and strategies are the core objects of investigation.

The notions ‚space' and ‚public' as separate parts of the compound have specific meanings in the context of theater studies: on the one hand, space is constitutive for theatrical phenomena; on the other hand, theater as a social subsystem always fulfills public functions for society. Here, a relational and process-oriented concept of public spaces is drafted, that is useful for further analysis. Using a term created by Michel Foucault, these can also be understood as discursive heterotopias. Vice versa, core notions of theater studies, like theatricality, performativity and staging, can serve for the examination of publicly staged events: they allow for the conceptualisation of historic and current stagings of public places. Thus, artistic strategies can be differentiated from strategies of staging political opposition as well as strategies of staging dominion. The events taking place at the Heldenplatz in Vienna on october 26th, 2014 serve as a case study and illustrate their aesthetics: the celebration of Austria's National Day – marked by representation, uniformity and affirmation – is confronted with the intervention *Domestic Extremist* (by daskunst), featuring performativity, individualisation and the questioning of the established order and metanarratives.

Social power structures therefore clearly reflect in the applied strategies of staging, e.g. in the different emphasis they put on either semioticity or performativity of the events. But just as decisive is the way in which the audience frames what it perceives, making the label ‚artistic' crucial for differentiation. In any case, staged events reveal themselves as processes of appropriation, realising public spaces in the sense of discursive heterotopias. This concept lends itselft to further investigation via numerous local and global objects of investigation. It has the potential to improve the understanding of the interactions between strategies of staging and public spaces.

Curriculum Vitae

Xenia Kopf

Berufliche Laufbahn

- seit 04/2010: Wissenschaftliche Mitarbeiterin der *österreichischen kulturdokumentation. internationales archiv für kulturanalysen*

  Tätigkeitsprofil: Ko-Entwicklung, Durchführung und Begleitung von Projekten im Bereich der angewandten Kulturforschung (Kulturpolitik, Kreativität und Stadtentwicklung, Kunst- und Kulturförderungen, Kreativwirtschaft; Österreich, Europäische Union und internationaler Kontext). Abfassen von Studien und Expertisen. Empirische Erhebungen (qualitativ und quantitativ) und statistische Datenauswertungen.

- seit 2009: Redaktionelle Mitarbeit, Bildredaktion und Layout der *gift – zeitschrift für freies theater* (IG Freie Theaterarbeit)

  Tätigkeitsprofil: Verfassen von journalistischen und essayistischen Artikeln zu Themen der Freien Tanz-, Theater- und Performance-Szene in Wien und Österreich. Veranstaltungsbegleitung und -dokumentation. Bildredaktion, Graphik, Layout und Cover-Gestaltung der Zeitschrift.

- 09/2009–02/2010: Archiv-Erschließung Ferry Radax (Hospitanz bei Hirt & Friends, Creative Unit)

  Inhaltsangaben zu über 40 schriftlichen Filmprojekten, Identifikation von Entwurfs- bzw. Drehbuchversionen, Erstellung von chronologischen Entwurfslisten, Vergleich von Buchfassungen. Sortierung, Verzeichnung und Ablage der von schriftlichen Filmprojekten. Überarbeitung von Systematik und Werknummern. Festlegung und Vereinheitlichung der Zitierregeln, Endlektorat der schriftlichen Filmprojekte.

Ausbildung

2005–2015: Universität Wien: Theater-, Film- und Medienwissenschaft / Romanistik / Publizistik und Kommunikationswissenschaft

2002–2005 Höhere Graphische Bundeslehr- und Versuchsanstalt, Wien

1994–2002 Bundesgymnasium Bachgasse, Mödling

Publikationen

Monographien (als Ko-Autorin, Auswahl)

- *Räume kreativer Nutzungen. Potenziale für Wien,* Nürnberg: Verl. f. Moderne Kunst 2014
- *Fünfter Österreichischer Kreativwirtschaftsbericht – Schwerpunkt: Kreativwirtschaft als regionaler Faktor,* Wien: ARGE creativ wirtschaft austria, 2013
- *Cultural policy landscapes. A guide to eighteen Central and South Eastern European countries,* Wien: ERSTE Stiftung 2012
- *Der Kreativ-Motor für regionale Entwicklung. Kunst- und Kulturprojekte und die EU-Strukturförderung in Österreich,* Wien: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur 2011

Artikel, Beiträge (Auswahl)

- Ich gelobe...? Austria's Next Domestic Extremists funken am Nationalfeiertag dazwischen. Ein offener Tagebucheintrag, in: *gift* 1/2015
- „Der Kampf des Menschen mit der sogenannten Natur" Zur Figuren-Konstellation in *berg berg*, in: Vogt/Mörth/Hirt: *Ferry Radax. Vision, Utopie, Experiment*, Wien: Sonderzahl 2014
- zeitfenster: Richard Teschner, in: *gift* 02/2014
- Die mythische Autonomie des Seins. Arbeits- und Geschlechterverhältnisse in der freien Tanz-/Theater-/Performance-Szene, in: *gift* 03/2013
- Koproduktion: Mehr als die Summe ihrer Teile, in: *gift* 01/2013
- Kreisen im Swimming Pool, Herrschen im Feudal-Garten. In: *gift* 03/2012
- Participation is it! Is it? Hintergründe, Möglichkeiten und Grenzen von Community Dance am Beispiel von *Tanz die Toleranz*, in: *gift* 03/2011
- „Wenn man jemandem Kultur verbietet, dann tötet man ihn auf eine gewisse Weise." Von den vielfältigen Barrieren in der darstellenden Kunst Österreichs und ihren ÜberwinderInnen: Die integrative und inklusive Theater- und Tanzszene, in: *gift* 02/2010
- LINZ09 Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas. Eine Analyse des Programms, in: *gift* 1/2010
- Spielarten. Ein Portrait der ostösterreichischen Figurentheaterszene, in: *gift* juli–september 2009